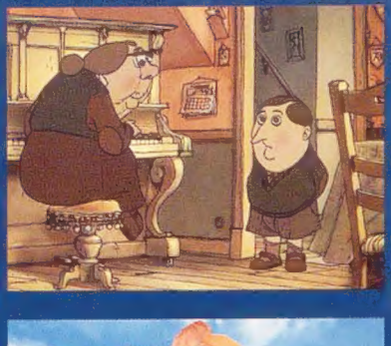
9e ART

LES CAHIERS DU MUSÉE DE LA BANDE DESSINÉE

LE MANGA D'AUTEUR - ART SPIEGELMAN AVRIL 2004

L'OUBAPO - SAUL STEINBERG - LYONEL FEININGER

N°10



Star comme une image d'Angoulême.

Partenaires créatifs désormais incontournables pour tous les professionnels de l'image, les entreprises de pointe installées à Magelis travaillent aujourd'hui aux succès populaires de demain : pour le cinéma avec Corto Maltese, les Triplettes de Belleville ou l'Enfant qui voulait être un ours ; pour les grandes chaînes TV avec Norman Normal, Pinocchio, Code Lyoko, Pet Alien, Patates et Dragon, ou encore Rayons X qui signe le retour des frères Bogdanoff … Bien d'autres personnages, qui entreront dans la Légende, sont aujourd'hui en gestation dans les studios angoumoisins. Magelis est bel et bien devenu le grand pôle européen de l'image.

1, rue de la Charente
BP 376 - 16008 Angoulême Cedex
Tél : 05 45 38 00 00
Fax : 05 45 38 89 59

www.magelis.org
e-mail : info@magelis.org

Magelis
Pôle Image Angoulême

© CHALET POUGET POUSSELOUES

SOMMAIRE

André-Marc Delocque-Fourcaud – *Où il est rappelé à nouveau que le cinéma, comme la bande dessinée, sont, par ailleurs, des industries* 4

PATRIMOINE

LYONEL FEININGER

Thierry Smolderen – *Le continent fantôme* 8
Jean-Claude Glasser – *Une aventure inachevée* 20

PIERRE LOTI

Gaby Scaon – *Les aventures de Monsieur Pygmalion Piquemouche* 26

STEINBERG

Vincent Baudoux – *Saul Steinberg, le dessin revisité* 32

ESTHÉTIQUE

ART SPIEGELMAN

Thierry Groensteen – *Spiegelman is not so well but alive and living in New York* 42
Harry Morgan – *De toutes les couleurs : Spiegelman au New Yorker* 44
Superhéros : les absents du 11 septembre 47

LE MANGA D'AUTEUR

Béatrice Maréchal – *Garo, magazine rebelle* 48
Julien Bastide – *Conversation avec Boilet et Taniguchi* 54
Mitsuhiro Asakawa – *Yoshiharu Tsuge : un homme et son œuvre* 62
Julien Bastide – *Manga : le deuxième souffle* 69

L'OUBAPO

Thierry Groensteen – *Ce que l'Oubapo révèle de la bande dessinée* 72
Jean-Pierre Mercier – *Confidences oubapiennes* 76
Collectif – *Une histoire oubapienne de l'Oubapo* 81
Thierry Groensteen – *En variant le style* 88
Thierry Groensteen – *Deux précurseurs de la restriction iconique* 91
Collectif – *Bibliothèque oubapienne* 94

ACTUALITÉ

La vie du musée 102
L'actualité des musées de la BD et de la caricature 108
Comptes rendus 110
Répliques 124

English summaries 126
Index des n°s 1 à 10 128
Abonnement 132

Où il est rappelé à nouveau que le cinéma, comme la bande dessinée, sont, par ailleurs, des industries

Les noces de la bande dessinée et de l'image animée ont lieu sous nos yeux, mais pas où on les attendait.

J'ai déjà dit ici à quel point le récit de bande dessinée, réputé immobile, était gouverné par le mouvement, suggéré sur le papier. D'où la visite tentante au voisin de palier: le cinéma d'animation, cet art de la reconstruction du mouvement par le dessin, filmé, ou aujourd'hui, enregistré dans l'ordinateur, image par image. De fait, au temps des pionniers, de Winsor McCay ou d'Émile Cohl, bande dessinée et dessin animé étaient autant de variations « multimédia » autour des mêmes personnages et des mêmes univers. Mickey, Félix le chat ou Popeye sont des héros indifférenciés de l'écran comme des *comic strips*. Comme le *manga* japonais est le fruit d'un métissage constant entre l'imprimé et l'audiovisuel, étendu à présent au jeu vidéo.

On se souvient, néanmoins, que la transposition de nos héros populaires de bande dessinée en « dessin animé » n'a cessé d'engendrer des déceptions: d'Astérix, Lucky Luke, Tintin, Blake et Mortimer, Billy the cat, jusqu'à la tentative héroïque, mais téméraire, « d'animation » de Corto Maltese, personne n'a convaincu. Cela tient évidemment à la nature de ces opérations de marketing mobilisant des moyens coûteux pour capitaliser sur les écrans petits et grands de grands succès de librairie, formatés 100 % politiquement corrects pour réunir une communauté culturelle transgénérationnelle : grands-parents, parents, adolescents et enfants, prescripteurs et consommateurs.

L'explication n'est pas convaincante pour autant. La création s'épanouit au gré des circonstances sur tous les terreaux. Pourquoi Andersen inspire-t-il à Paul Grimault *Le Roi et l'Oiseau* (1951-1983) et Stanislas Lem *La Planète sauvage* (1974) à René Laloux? La production de ces deux icônes du cinéma d'animation français fut pour leurs promoteurs un calvaire interminable, qu'importe! La création n'est pas un chemin de roses. Et René Laloux, s'il ne fit jamais appel à des œuvres éditées en bande dessinées, mettra en mouvement dans ses films ultérieurs les univers graphiques de Moebius (*Les Maîtres du temps*, 1982), puis de Philippe Caza (*Gandahar*, 1987, *Comment Wang Fo fut sauvé*, 1989).

Est-ce à dire que le cousinage entre la narration dessinée sur papier et la narration dessinée en mouvement serait mieux adapté au métissage qu'à la transposition di-

Corto Maltese, la Cour Secrète des Arcanes, *de Pascal Morelli © 2002 Home Made Movies.*

recte d'une œuvre, d'un personnage emblématique, d'un support à l'autre? Plus précisément, les héros des épisodes courts circulent avec aisance des strips des journaux aux cartoons des « premières parties » des spectacles cinématographiques d'autrefois. En revanche, les longs métrages d'animation n'ont pas produit davantage de héros récurrent durable en bande dessinée. On pourrait en conclure que l'album ou le long-métrage d'animation, « romans dessinés » installés dans la durée, habiteraient des territoires spécifiques. Et que les artistes franchiraient plus facilement que leurs personnages les frontières de ces champs esthétiques séparés.

Cette première conclusion concerne exclusivement des univers et des personnages graphiques: Astérix est d'abord un dessin, comme Mickey. Mais il est une autre parenté importante entre les deux arts: le scénario. Au commencement était l'histoire que l'œuvre dessinée ou filmée va venir « illustrer ». Peu importe que le récit soit structuré par un scénariste charpentier tel Jean-Michel Charlier, ou qu'il jaillisse tout armé de l'inconscient de l'auteur improvisateur au travail, feuilletoniste de strip ou autobiographe moderne à la Marjane Satrapi. Le récit est préexistant au dessin comme au film.

Le cinéma classique s'en était aperçu: dès ses premiers balbutiements, il exploite la littérature et l'Histoire (*L'Assassinat du duc de Guise*, 1906). Walt Disney, en inventant le cinéma d'animation de long-métrage, met en coupe réglée la littérature enfantine au point que son *Pinocchio* ou son *Peter Pan* nous sont plus familiers que les originaux de Collodi et Barrie.

Le succès commercial de la bande dessinée dans la dernière décennie du XX^e^ siècle va, conformément à ces lois, attirer aussitôt le cinéma hors la seule problématique du dessin animé et l'intéresser aux personnages et aux thèmes des scénarios de BD. On avait connu dans les années 1940-1950 des films tirés des *Pieds Nickelés*, de *Bibi Fricotin*, de même Flash Gordon avait été adapté en « serials ». Plus près de nous, Hollywood s'était intéressé aux superhéros, comme Superman dans les années 1970, ou Batman dans les années 1980. Dans le cinéma français, Lauzier et Martin Veyron réalisèrent des adaptations (plutôt des illustrations filmiques) de leurs « comédies sociales » dessinées à succès. Mais c'est un véritable déferlement que l'on constate au tournant de l'an 2000, mélangeant les genres et les concepts: adaptations d'*Astérix* (1998 et 2002), de *Michel Vaillant* (2003), d'œuvres contemporaines d'Alan Moore (*From Hell*, 2001, *La Ligue des gentlemen extraordinaires*, 2003), de *L'Outre-mangeur* (2003), de *Blueberry* (2004), sans oublier *Le Cinquième Elément* (1996), plagiat effronté et talentueux de *l'Incal*; en attendant la tentative ultime et franchement préoccupante: le *Tintin* de Spielberg.

Ainsi, au moment où les technologies de reconstitution dessinée envahissent le « grand cinéma » au point d'introduire un mélange des genres (que reste-t-il de la distinction entre film en prises de vues directes et film d'animation 3D dans *Le Seigneur des anneaux* ou *Matrix*?), voilà que le cinéma s'intéresse moins au graphisme qu'aux personnages et aux histoires que raconte la bande dessinée.

Comment faut-il comprendre cet étrange phénomène, où la bande dessinée est prisée pour ce qu'elle partage avec tout le reste du territoire de la fiction: une intrigue entre des personnages, et non pour sa spécificité esthétique: le « roman graphique »?

L'explication, toute simple, relève de l'économie des médias. L'œuvre audiovisuelle est un investissement coûteux dans un prototype: le film, dont la valeur économique ne sera exactement connue qu'après sa diffusion, c'est-à-dire trop tard pour réagir. Le succès des ventes d'albums et l'impact médiatique de la bande dessinée représente, pour les producteurs de films, une atténuation du risque, ici comme ailleurs. Les personnages (Astérix, Michel Vaillant, Blueberry...) sont pré-vendus et le risque est moindre d'acheter une adaptation, généralement sous forme d'option dont le montant intégral est payé à la fin de la production, plutôt que d'investir sur l'œuvre future de scénaristes, payés au tarif du cinéma. Comme le disait Stanley Kubrick: aucune compagnie à Hollywood n'aurait les moyens de payer au tarif syndical Dostoïevski écrivant *Les Frères Karamazov*!

L'économie du cinéma d'animation soumise aux mêmes lois générales a une spécificité dans la spécificité. C'est un processus coûteux et long, une industrie de main d'œuvre employée sur plusieurs années. L'impératif ici est de tenir les coûts pour tenir le coup. Les uns défilent sous les fourches caudines des chaînes de télévision qui cherceant à assurer au rabais leurs cases matinales pour la jeunesse. Les autres entreprennent des aventures individuelles dans le continent du long métrage, longtemps dominé par l'empire Disney.

On ne s'étonnera pas plus longtemps que l'importation dans le cinéma d'animation du patrimoine français dessiné se heurte partout au conformisme frileux, voire superstitieux, engendré par la hauteur du risque et l'interdiction de diversifier les mises. Tandis que la vitalité de la bande dessinée a pu s'affirmer au sein de l'industrie de l'édition, reposant sur le principe de la diversité de l'offre éditoriale, par série de tâtonnements à petits risques, à la recherche du numéro gagnant qui remboursera les autres.

Notre brève exploration aux frontières de ces continents artistiques si divers dans leur procès industriel, si voisins dans le ressort émotionnel, débouche sur une leçon classique de morale culturelle. Elle concerne les rapports économiques et culturels complexes liant l'artiste à son « médiateur dans le siècle »: le maître de chapelle et son mécène, le peintre et son galeriste, l'écrivain ou l'auteur de bande dessinée et son éditeur, le cinéaste et son producteur.

De cet équilibre-là dépend la santé d'une culture, donc d'une civilisation. Quel beau paradoxe que ces balbutiements de notre société du spectacle, si centrée sur l'image, pour ancrer à elle cette poule aux œufs d'or: les auteurs de romans graphiques ou « bandes dessinées », manufacturiers potentiels, mystérieux et insaisissables de notre planète audiovisuelle future.

André-Marc Delocque-Fourcaud

Wee Willie Winkie's World, *Lyonel Feininger.*

PATRIMOINE

THIERRY SMOLDEREN

Lyonel Feininger: le continent Fantôme

Inventant sa propre version du cubisme vers 1910, fréquentant Matisse, Pascin, Kubin, Gropius, Kandinsky, pilier du Bauhaus, Lyonel Feininger (1871-1956) est devenu l'un des peintres majeurs de la première moitié du XX^e siècle. De 1890 à 1910, il consacre pourtant ses premières années de carrière à l'illustration, la caricature, et même à une mémorable incursion dans le comic strip.
Histoire d'un exil extraordinaire, en plein âge d'or de la caricature internationale, qui va amener le jeune Américain à publier ses dessins au plus haut niveau, à Paris, Berlin, New York et Chicago.

1887-1890: NEW YORK - HAMBOURG - BERLIN

Départ triomphant du gamin, dans la baignoire de famille...

En octobre 1887, Lyonel Feininger quitte l'Amérique pour la première fois. Il a seize ans, il aime les bicyclettes, les bateaux et les trains, et il vient de passer une bonne partie de son enfance new-yorkaise à regarder sa ville se transformer à vitesse accélérée. Ces années-là, les ingénieurs de Manhattan et de Brooklyn jettent d'immenses ponts métalliques par-dessus l'eau, lancent des trains suspendus vers l'horizon, se piquent même de remonter une statue de 50 mètres, venue de Paris et qu'on a inaugurée sur l'île de Bedloe en octobre dernier.

L'immense clameur humaine, le concert des sirènes et la pétarade de feux d'artifice qui ont accompagné cet événement résonnent encore aux oreilles du jeune homme tandis que le *steamer* poussif qui l'emmène vers l'Europe glisse sous la torche de la statue de la Liberté. La première image des *Kin-Der-Kids*, dessinée une vingtaine d'années plus tard, en Allemagne, évoque ce départ sur le mode fantasmatique: dame Liberté y agite frénétiquement un gigantesque mouchoir pour saluer le départ des Kids et de leur baignoire flottante.

The Kin-Der-Kids. *Détail de la première page, 6 mai 1906 (voir page 21 pour l'image complète).*

À première vue, il n'y a pourtant pas de quoi convoquer les fanfares: Lyonel part simplement rejoindre sa mère et ses sœurs en Allemagne, une entreprise plutôt anodine pour cette famille de musiciens de renommée internationale, perpétuellement en tournée.

Dans les années 1880, les rues du Lower Manhattan, qu'il a sillonnées en tout sens sur sa bicyclette, ne comptent encore aucun gratte-ciel. En regardant sa ville disparaître à l'horizon, il ne soupçonne pas l'ampleur des changements qu'il trouvera la prochaine fois qu'il reviendra à New York... ni le temps qu'il lui faudra patienter pour cela.

Le père de Lyonel lui a mis un violon entre les mains dès son plus jeune âge et espère encore le voir entamer des études musicales sérieuses à Leipzig, où lui-même a étudié. Il s'agace cependant de constater que la vraie passion du fils est ailleurs: dans le mouvement en ciseau des bielles d'une locomotive *American* de type 4-4-0, dans la perspec-

tive du train suspendu de la Seconde Avenue, ou encore dans les lignes épurées des yachts miniatures que Lyonel et son copain Francis Kortheuer testent sur l'étang de Central Park, sous l'œil critique d'un trio de capitaines à la retraite, mordus de modélisme nautique.

Si ce père, violoniste virtuose, n'avait pas à ce point méprisé tout ce qui touchait à la technologie et aux sciences, le jeune homme aurait sans doute imité son ami Francis, qui s'est engagé dans des études d'ingénieur, et le problème serait réglé. Mais ces dernières années, la vie familiale des Feininger s'est peu à peu disloquée, suite aux voyages incessants des parents. Lyonel s'est retrouvé seul plus souvent qu'à son tour, sans véritable direction scolaire ou professionnelle, son père essayant d'assurer sa formation de violoniste entre ses tournées. L'année qui a précédé son départ pour l'Allemagne, le jeune homme a travaillé comme grouillot pour une firme de Brooklyn ; sa vie ne semble faite que d'attentes et de solutions transitoires.

À Hambourg, premiers fantômes…

Dès son arrivée à Hambourg, fin octobre 1887, Lyonel se retrouve d'ailleurs parachuté dans une de ces situations mal définies dont sa famille a le secret : une tante l'héberge pendant que ses parents terminent une tournée prolongée jusqu'à la Noël ; il doit s'inventer une occupation pour son premier hiver en Allemagne. Sans que l'on sache aujourd'hui par quelle voie, il s'inscrit à l'École des arts et métiers de Hambourg.

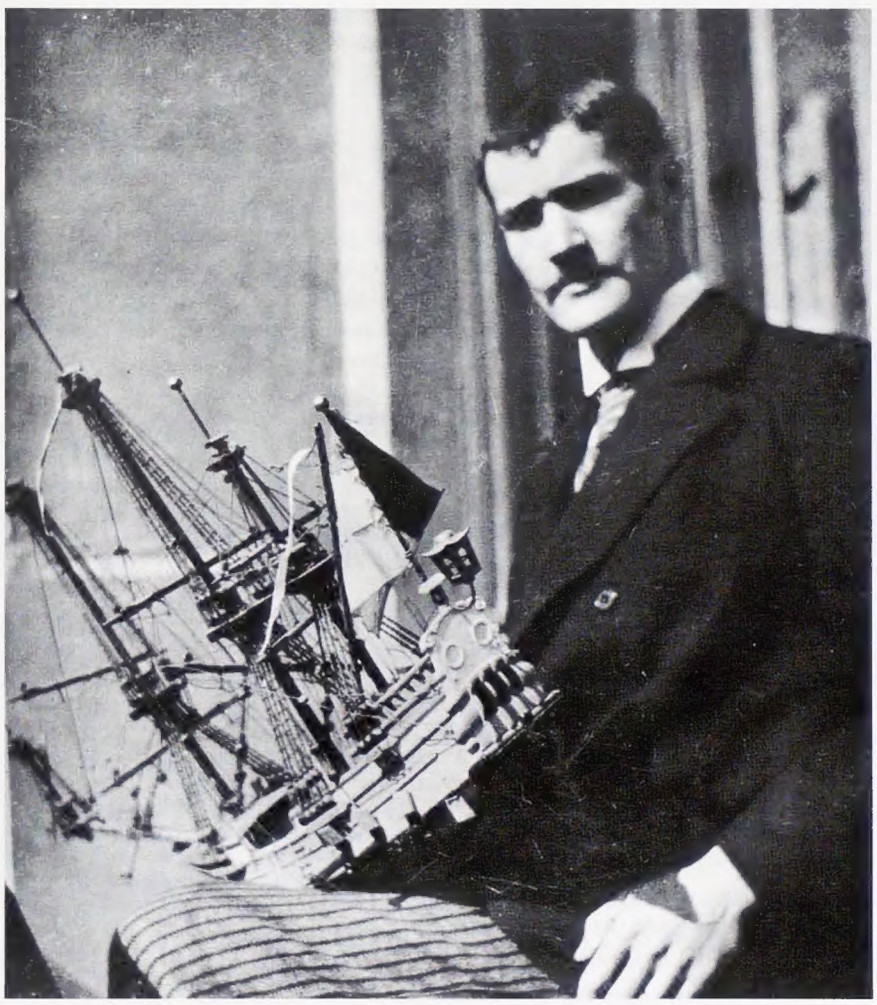
Feininger a beaucoup dessiné à New York – innombrables locomotives *Atlantics* croquées aux abords de la *Grand Central Station*, *schooners* détaillées jusqu'au moindre rivet par de soigneux diagrammes, et des cartoons à foison. Le voilà qui se trouve propulsé dans le programme typique d'une école d'art à l'européenne : huit heures par jour de dessin au fusain, de nu, de plâtre et d'aquarelle ; tout cela, bien sûr, enseigné comme un métier exact, suivant les règles de l'art académique. Et en langue allemande.

Or, un déclic se produit dès les premiers mois. Lyonel écrit bientôt à son ami Francis Kortheuer qu'il sera « aquarelliste de paysage ou *rien* », se vantant au passage des louanges que lui prodiguent ses professeurs. Ses progrès en dessin sont rapides.

Malgré le mal du pays qui commence à le tarauder sérieusement, le jeune homme voit se profiler une carrière artistique très différente de celle qu'espéraient ses parents musiciens ; une vocation encore hésitante, en fait, car s'il s'épanouit sur le plan académique et rêve de devenir aquarelliste de paysage, il passe l'essentiel de son temps libre à dessiner des caricatures. Dans les lettres qu'il envoie à Francis, bon nombre de cartoons dans la manière de Wilhelm Busch se mêlent aux habituels croquis d'engins nautiques ou ferroviaires. Il vient de découvrir l'auteur de *Max und Moritz* et s'est fait offrir plusieurs de ses albums pour son anniversaire. Il ne les trouve pas particulièrement bien dessinés, mais il est conquis par leur vitalité et leur humour exubérants. D'enthousiasme, il compose même un tour inédit des deux garnements farceurs, qu'il glisse dans une de ses lettres. Tout ceci ne l'empêche pas de continuer à déclarer sa préférence pour la caricature américaine, en particulier pour le dessinateur Zim, du magazine *Judge*.

Feininger commence à voir les bénéfices qu'il peut tirer de son exil européen. Francis Kortheuer, qui connaît bien ses goût en matière de caricature et qui a l'œil sûr, peut l'aider à se tenir au fait de tout ce qui se publie d'intéressant en Amérique, lui envoyer livres, articles et coupures de journaux, et surtout des revues illustrées comme *Puck*, *Harper's New Monthly*, *Scribner's*, *Judge*, *etc.* De son côté, Lyonel trouve dans les écoles d'art qu'il fréquente (d'abord à Hambourg, puis à Berlin en 1888) d'excellents renseignements sur ce qui se passe dans ce domaine graphique en Europe. De fait, l'Allemagne est considérée comme l'un des centres internationaux de la caricature, à l'époque.

Les histoires en images de Wilhelm Busch ont rendu célèbre la revue munichoise *Fliegende Blätter* qui paraît de-



Feininger en 1894, avec un de ses chers modèles de bateau.
Source : Ernest Scheyer, Lyonel Feininger, Caricature & Fantasy (1964).

puis 1848[1]. Busch y a inventé un ton humoristique nouveau, qui suscite l'admiration des caricaturistes des deux côtés de l'Atlantique : une impertinence et une fantaisie dont la fraîcheur enfantine, mêlée de cruauté et de grotesque, contraste avec la tradition sociale et politique qui domine le dessin humoristique depuis plusieurs décennies (et limite son rayonnement à la sphère nationale). En France, les dessinateurs de la bande du *Chat noir* sont sensibles à cette évolution ; des spécialistes, comme Arsène Alexandre, reconnaissent ouvertement la dette que les dessinateurs français ont envers Wilhelm Busch et Adolf Oberländer (son successeur dans les pages des *Fliegende Blätter*). En Amérique, le grand A. B. Frost s'inspire des pantomimes de Busch dans les comics qu'il publie au début des années 1880. Pendant la décennie suivante, Feininger aura l'avantage unique de vivre la tradition allemande au plus haut niveau professionnel, tout en cultivant sa complicité naturelle avec l'école américaine.

Après quelques mois à Hambourg, il passe son premier été allemand à Berlin, toujours aussi isolé car ses parents sont alors au Brésil. En octobre 1888, il s'inscrit à l'Académie royale prussienne d'art de la ville. L'année suivante, il passe brillamment ses examens, se plaçant loin devant ses condisciples. Cette même année, il publie des dessins, encore très marqués par l'influence de Wilhelm Busch, dans *Humoristische Blätter*, une revue berlinoise.

Ces premiers succès académiques et professionnels sont encourageants, et Feininger en est fier, ce qui n'empêche pas d'autres sentiments, plus sombres, d'en appeler à un retour rapide à New York. Le jeune dessinateur est d'une nature nostalgique, et les souvenirs de son enfance américaine le visitent sans répit, sous forme de visions spectrales, d'instants fantomatiques, chargés d'émotion.

C'est, par exemple, l'image de quelques silhouettes énigmatiques se découpant sur l'eau brillante d'un canal, vue au soleil couchant, lors d'un voyage en Caroline du Sud ; ou celle, beaucoup plus inquiétante, des passagers du train suspendu de la Troisième Avenue, dont il a vu, un jour, glisser les visages blafards, presque irréels, telle une apparition.

Ces icônes fantomatiques, et beaucoup d'autres, constitueront, de l'aveu même de Feininger (rapporté par ses fils T. Lux et Andréas, qui lui ont consacré un très beau livre), le centre de son œuvre picturale.

L'un des paradoxes de ce dessinateur fasciné par les trains, les vélos et toute cette technologie florissante des transports rapides qui domine l'époque, est en effet le côté *statique* de son art, qui cherche à capter, à « photographier », des moments purement contemplatifs, non narratifs, comme de véritables fétiches émotionnels et plastiques. Cette tension *figurale* est d'ailleurs ce qui va rendre si passionnante et moderne son œuvre graphique.

Mais, en cette année 1890, le mal du pays le tenaille et suscite de vraies souffrances psychiques. L'Allemagne est une prison ; l'Amérique, une utopie rayonnante. En juin, fort de ses premiers succès professionnels et scolaires, Lyonel expose son projet à ses parents qui reviennent du Brésil : s'il parvient à se faire publier dans *Judge* ou dans *Life*, quitte à assurer ses fins de mois dans un bureau de Wall Street, il croit pouvoir subvenir à ses propres besoins à New York.

Le père de Lyonel donne son accord. La parenthèse allemande aura duré deux ans (Lyonel en a dix-neuf). Son retour est programmé pour septembre.

1890-1894 - LIÈGE - BERLIN

Gothique belge

Mais cet été-là ne va pas se terminer comme prévu. Par un cruel retournement de situation, le jeune homme que l'on a si souvent laissé livré à lui-même se voit sanctionné, à peine revenu dans l'orbite familiale. Pour dépanner un ami, il a déposé sa montre chez un prêteur sur gages et, brusquement, les foudres paternelles s'abattent sur lui, on le traite de mouton noir, on l'accuse de cultiver un mode de vie et des fréquentations bohèmes. Au lieu de lui laisser reprendre le cours heureux de sa vie américaine, son père le condamne à terminer ses études secondaires dans un collège catholique à Liège, en Belgique. Feininger l'ignore – heureusement pour lui – mais son exil en Europe vient d'être prolongé de quarante-sept ans !

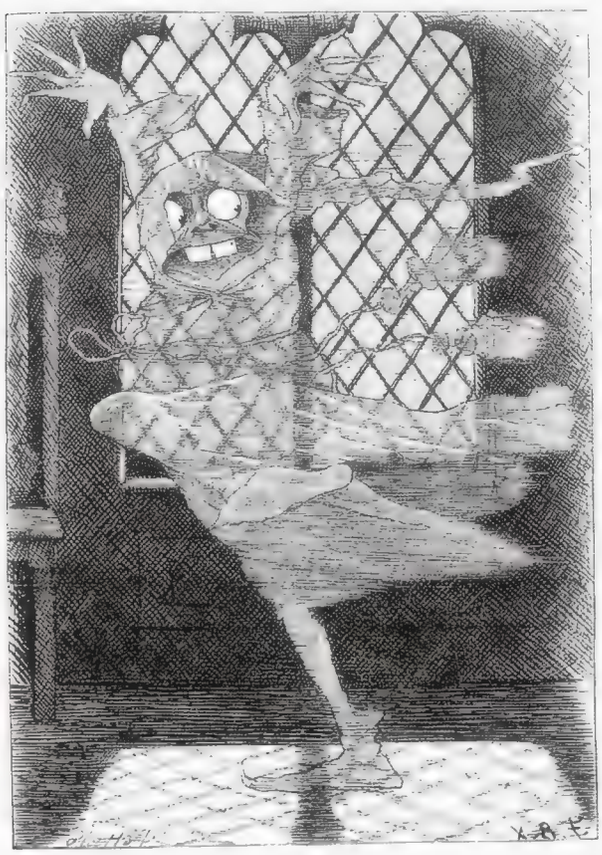
Par une réaction qui tient sans doute du réflexe de survie autant que de la découverte sincère de sa propre spiritualité, le jeune homme va surmonter son énorme déception. Il finira même par remercier son père de l'avoir confié aux prêtres du Collège Saint Servais de Liège.

Peut-être est-il épuisé de ressasser ses fantômes américains ? Les quelques mois qu'il passe en Belgique, de l'automne 1890 au printemps 1891, vont l'imprégner d'autres images, typiquement européennes, celles-ci. Pendant une semaine inoubliable, il s'enfonce dans les rues de Bruxelles-la-Gothique,

Café et maisons de Liège, 1890. Source : Ernest Scheyer, Lyonel Feininger, Caricature & Fantasy (1964).

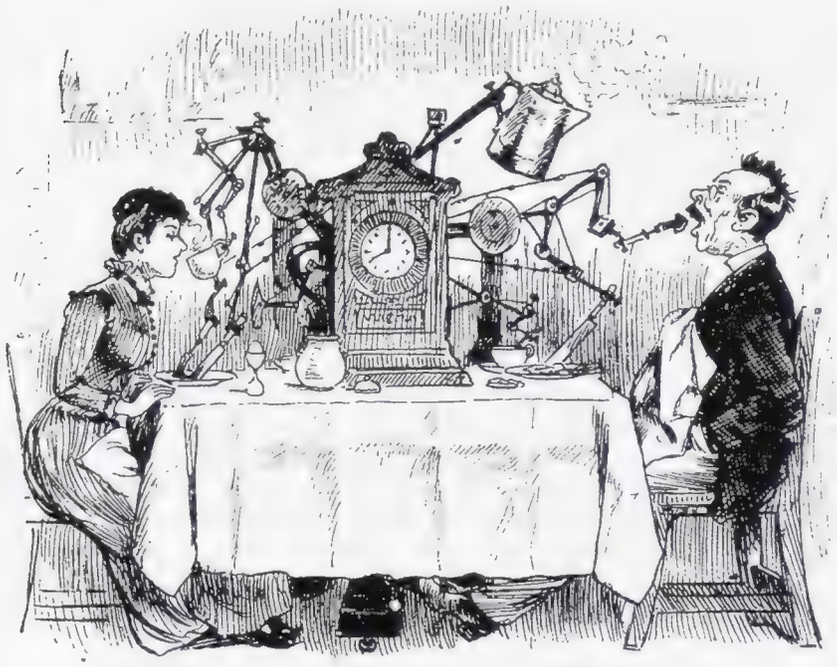
TROIS GRANDES INFLUENCES DE JEUNESSE…

Note : sauf indication contraire dans les légendes, toutes les images publiées dans cet article sont tirées de documents d'époque retrouvés par l'auteur.



A.B. Frost, illustration pour Rhyme? and Reason?, *de Lewis Carroll (1883).*

Starting off. *illustration de Peter Newell pour le* Harper's Round Table *du 30 avril 1895.*



He will eat his breakfast with clock-work and comfort.

F.B. Opper, cartoon publié dans Puck *vers 1894, réimprimé dans* The Picture Magazine, *Londres, 1894. Le jeune Feininger sera très influencé par les mécaniques folles d'Opper (voir illustration page 15).*

Lyonel Feininger. Cartoon publié dans Ulk, *supplément en couleur du* Berliner Taggeblatte, *1902. Un des nombreux styles graphiques adoptés par Feininger pendant sa période berlinoise.*

illuminées comme les salles d'un gigantesque château, et c'est pour lui l'occasion de plonger dans un autre temps et dans un autre monde, bien plus profonds que ses souvenirs personnels, avec des cathédrales qui grimacent et des maisons médiévales à moitié noyées d'ombre, qui dissimulent leurs galbes étranges comme des difformités. Dans les étroites rues bruxelloises, les cheminées de guingois se chuchotent des secrets inavouables ; les gouttières, froncées sur les grands yeux rectangulaires des fenêtres, protègent l'intimité des notables et des marchands de draps.

Et puis il y a la campagne liégeoise, ses toits de chaume dont l'archaïsme ranime le cordon féerique qui le relie à l'Europe magique de son enfance, celle des frères Grimm et de Peter Schlemiel, l'homme qui a vendu son ombre.

La Belgique lui offre ce qui lui faisait défaut jusqu'ici : un imaginaire digne de se substituer à ses névroses d'exilé. Le mal du pays s'apaise dans la quiétude et les méditations du Collège liégeois. Quand Lyonel Feininger retourne à Berlin, au début de l'été 1891, il garde, bien sûr, sa nationalité, et cette allure de grand yankee dégingandé qu'il conservera pendant les décennies à venir, mais il n'est plus tout à fait aussi américain qu'avant. Il a solidement planté ses images dans la vieille Europe des contes de fées.

L'Académie de Berlin. Éloge de l'illustration américaine

Feininger habite désormais avec sa mère et ses sœurs dans un confortable appartement berlinois. Ses parents se sont séparés, suite à des années de tension, et le jeune homme connaît pour la première fois une certaine stabilité familiale. L'hiver 1891, il étudie auprès d'Adolf Schlabitz, un professeur particulier qui privilégie l'aquarelle et le dessin sur le motif. En 1892, il parvient à entrer dans la classe la plus avancée de l'Académie de Berlin et devient rapidement l'élève en vue du groupe placé sous la houlette du meilleur professeur de dessin de la ville, Woldemar Friedrich. Ce dernier l'initie à la grande tradition allemande (Feininger regrettera, cependant, qu'on n'y traite jamais du *sens* ni de l'*intériorité* des choses).

Cette position d'étudiant vedette lui permet de décrocher facilement quelques commandes. Il se met à gagner sa vie en illustrant des romans à six sous ou en publiant des caricatures dans diverses revues.

En novembre 1892, il s'éclipse pour sept ou huit mois à Paris. Il y dessine tout son soûl. Ses moyens ne lui permettent pas toujours de profiter des richesses culturelles parisiennes, mais il étudie jusqu'à s'en donner la migraine les plis des robes des élégantes en mouvement ; avec un sentiment de liberté et de facilité qu'il ne se connaissait pas, il travaille sa technique au fusain.

À son retour à Berlin, Feininger recommence à vendre illustrations et caricatures à diverses publications locales. Ses études académiques et ses recherches libres ont pour objectif principal de consolider son savoir-faire professionnel. Il sait désormais très bien dans quelle direction il veut s'engager :

« *Bien sûr, mon but est de devenir illustrateur de livre et, pour le moment du moins, illustrateur de sujets fantastiques tels que : contes de fées, non-sens et livres d'enfants ; je sens que ces domaines ont tout pour tirer le meilleur de moi-même et me donner du bonheur dans le travail, ce qui est la chose principale… Sans fierté ni vanité, je pense que je pourrais être le seul sur ce terrain en Amérique*[2]. »

Dans une autre lettre envoyée à Francis Kortheuer, à la même époque, Feininger se montre encore plus précis :

« *Tu sais qu'il existe en Allemagne de splendides illustrateurs de contes de fées : Hermann Vogel, Richter,* etc., *mais aucun d'entre eux ne s'intéresse à autre chose qu'à la partie décorative et séduisante des descriptions, dans ces histoires merveilleuses… Pour ma part, je me donne une mission très distinctement différente, très individuelle, non traditionnelle, ce qui est après tout la seule chose à faire quand le pays pour lequel je travaille et pour lequel j'ai toujours eu l'intention de travailler (l'Amérique) est tellement peu traditionnel lui-même en ces matières… J'ai l'intention d'occuper le terrain du récit de non-sens, mot qui n'interdit en aucune manière la possibilité d'y mettre de l'humour, du sentiment,* etc. *J'ai l'idée d'un livre complet, formé d'une série de chroniques insolites, que j'écrirais et illustrerais moi-même.* »

Au début de l'année 1894, Feininger reste donc fixé sur son but initial, retourner en Amérique et y travailler comme illustrateur, voire auteur d'histoires en images. Sa correspondance avec Francis Kortheuer reprend de plus

BINGENBURG CAME IN PERSON TO SEE HIM.

HANS JOSEF WILHELM GORGONZOLA, AUTHOR

Illustrations de Gorgonzola, The Author, *de John Kendrick Bangs pour le* Harper's Round Table *du 9 février 1897.*

Illustration pour un poème non signé.
Harper's Young People *du 12 mars 1895.*

belle, après un long hiatus. Les deux amis s'échangent livres et revues, comme avant. En lui envoyant des exemplaires des *Fliegende Blätter*, Lyonel écrit :

« Nous n'avons rien de pareil en Amérique (je veux dire, dans ce style, ou aussi bon), encore que Frost et Opper soient de même niveau, mais dans des branches d'humour différentes. *Frost est le roi des illustrateurs dans les sujets d'humour. Howard Pyle, E.A. Abbey, W.T. Smedley, C.S. Reinhardt le sont dans la "cour des grands". »*

La très haute opinion qu'il a du dessinateur humoristique A. B. Frost est particulièrement intéressante, vu son projet de « livre complet » dans la veine du non-sens. A. B. Frost est en effet l'auteur d'un album intitulé *Stuff and nonsense* (1884), qui mêle histoires en images et *limericks* illustrés. Le livre dont rêve Feininger est probablement comparable à ce recueil largement composé de bandes dessinées[3]. Quoi de plus naturel pour un Américain vivant en Allemagne, puisque les comics de Frost sont clairement influencés par les histoires de Wilhelm Busch !

Harper's Young People

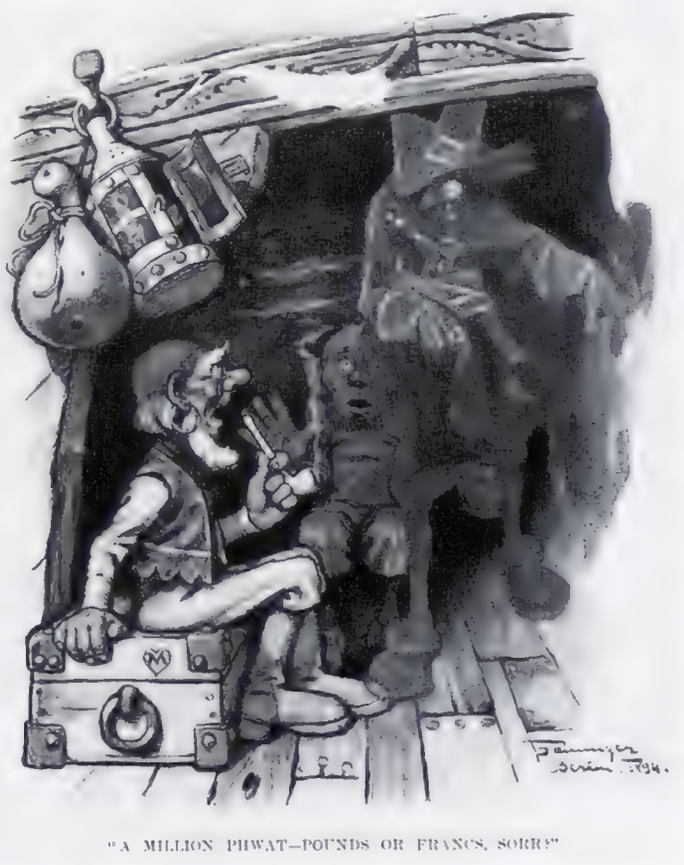
Tous les noms d'illustrateurs évoqués dans la lettre que nous venons de citer travaillent pour Harper's and Brothers, le plus grand éditeur américain de l'époque. Il est clair que Feininger désire se rattacher à cette écurie prestigieuse dès qu'il pourra rentrer au pays. Un pas décisif se fait dans cette direction au début de l'année 1894 : il a envoyé une série de dessins à Harper's en janvier, et reçoit au mois d'avril une lettre très élogieuse qui lui en commande d'autres ayant pour thèmes des « fées, des gnomes, des gobelins, *etc.* »

L'éditeur lui propose d'illustrer de courtes nouvelles de John Kendrick Bangs destinées à *Harper's Young People*, la revue enfantine de la maison. Bangs est un auteur populaire et très prolifique, qui s'est fait une spécialité des histoires de fantômes. Ce thème passionne Lyonel, qui en dessine depuis l'époque où il regardait passer les visages anonymes et blafards des passagers du train suspendu de la Troisième Avenue.

Qui plus est, John K. Bangs a collaboré avec les deux illustrateurs américains que Feininger admire le plus, A. B. Frost et Peter Newell, un nouveau venu au style rond et velouté, dont les lavis sont éclairés d'une lumière très particulière. Le *Harper's Young People* publie Peter Newell de-

RUDOLF HAMMERPESTLE WRITING HIS STORY.

Illustration de The Loss of the "Gretchen B", *de John Kendricks Bangs, pour le* Harper's Round Table *du 27 juillet 1897.*



"A MILLION PHWAT—POUNDS OR FRANCS, SORR?"

Idem. *Noter la ressemblance du spectre avec le Mysterious Pete des* Kin-Der-Kids *(voir page 22).*

Illustration de The True Story of Johann von Duggenbach *de John Kendrick Bangs, pour le* Harper's Round Table *du 11 mai 1897.*

puis quelque temps, et son influence se sent dans l'un des premiers dessins publiés par Feininger dans le même magazine, en 1895. On continuera d'ailleurs à retrouver cette influence au début des années 1900, dans certaines illustrations dessinées pour des journaux allemands.

Outre ce dessin, nous avons retrouvé quelques-unes des histoires de John K. Bangs illustrées par Lyonel Feininger, et nous nous réjouissons de pouvoir montrer ces images, jamais reproduites depuis leur parution originale dans *Harper's Young People* (devenu *Harper's Round Table* en novembre 1894), de 1894 à 1897[4].

Dans la lettre d'avril 1894 où il annonce à Kortheuer cette commande américaine, Feininger définit de façon frappante le style adopté pour l'occasion :

« *Mes dessins pour Harper's sont "légèrement" caricaturés, mais d'une manière qui, je m'en félicite, ne provoque pas de répulsion, et ne fait que contribuer au pittoresque de la caractérisation. Et le secret qui me permet de ne* pas *les présenter comme déformés, c'est qu'ils sont manifestement présentés comme des "pygmées" ou comme une race naine composée principalement de Hollandais et de "olde Englishe".* »

Le « secret » dont parle Feininger est particulièrement intéressant : c'est l'une des clés majeures d'un mouvement qui traverse l'illustration humoristique américaine depuis une quinzaine d'années, et qui participe directement de la révolution stylistique du *comic strip* américain à la fin des années 1890.

Les personnages, dessinés comme s'ils appartenaient à une sorte de race gnomique, partageant les mêmes traits physiques exagérés (chez Feininger, dans *Harper's* : petite taille, pieds et mains énormes, grosse tête), apparaissent dans le dessin d'humour pour enfants depuis le début des années 1880. Aux États-Unis, A. B. Frost en pose le prototype dans ses illustrations pour *Rhyme ? and Reason ?*, un recueil de poèmes de Lewis Carroll sur le thème du fantôme. Antérieurement, on doit remonter à l'Anglais George Cruikshank – en particulier à sa revue, *George Cruikshank's Table Book* (1842) – pour voir émerger cette typologie (là encore, rattachée à la figure du fantôme).

Au cours des années 1880, aux États-Unis, le *best-seller* du livre pour enfants est la série des *Brownies*, de Palmer Cox, publiée en épisodes dans la revue *St Nicholas* (concurrente directe de *Harper's Round Table*). Les *Brownies* forment une population de petits personnages de gnomes à tête ronde. Leurs énormes yeux en forme de soucoupe héritent directement des spectres de Frost et de Cruikshank.

Les *Brownies* ont joué un rôle très important dans la mise en place d'une typologie propre aux personnages de *comic strip*[5]. Celle-ci est basée sur un ensemble de traits « néoténiques » qu'on pourrait qualifier plus simplement de *mignons*. Ces traits suscitent une réaction réflexe d'attendrissement. Il est significatif de voir Feininger décrire en toute lucidité ce glissement stylistique comme l'invention d'une *race pygmée* imaginaire, censée transformer en force d'attraction l'effet de *répulsion* généralement attribué à la caricature.

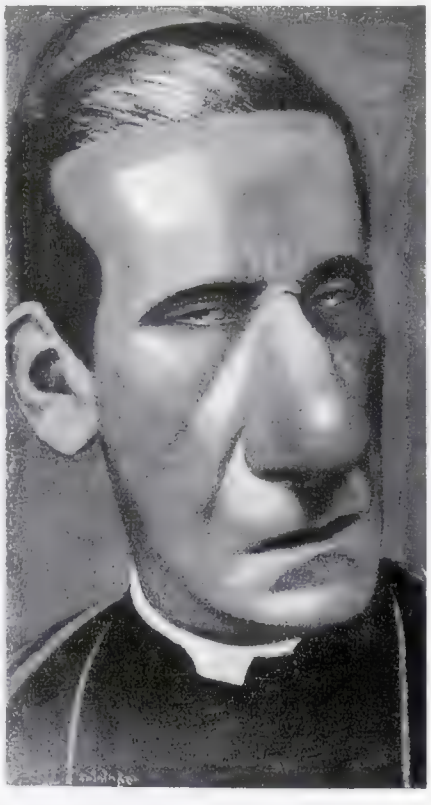
1894-1906 : BERLIN

Ulk, Lustige Blâtter, Narrenschiff…

Alors que la carrière américaine de Feininger semble démarrer sous d'excellents auspices, un quotidien libéral de Berlin lui ouvre ses portes au début de l'année 1895, le très respecté *Berliner Taggeblatte*, qui s'accompagne chaque semaine d'un supplément comique en couleur nommé *Ulk*.

Feininger peut donc se féliciter à cette époque d'être publié de part et d'autre de l'Atlantique, dans deux périodiques à très grande diffusion. La reconnaissance de son talent est indéniable ; cependant, il n'est pas encore question de vraie notoriété. L'éditeur américain publie ses dessins au compte-goutte ; l'année 1895 s'écoule, et le *Harper's Round Table* n'insère qu'une de ses illustrations et une minuscule pantomime dans le bric-à-brac amusant des dernières pages du magazine. Bon nombre de ses illustrations pour les histoires de J.K. Bangs, dessinées en 1894 et 1895, ne paraîtront que deux ans plus tard.

Probablement très frustré et déçu par ce traitement erratique, le dessinateur se voit une fois de plus forcé de reporter ses projets de retour aux



Caricature publiée dans Ulk, *supplément en couleur du* Berliner Taggeblatte, *1902.*

Navigation problems of air-borne canal traffic, *cartoon publié dans* Ulk, *1896.*
Source : Ernest Scheyer, Lyonel Feininger, Caricature & Fantasy (1964).

États-Unis. Ce sont maintenant les journaux satiriques de Berlin qui lui assurent ses rentrées les plus importantes et les plus régulières. En 1896, il gagne 200 marks par mois, alors qu'il avait commencé à 50 marks, quatorze mois auparavant.

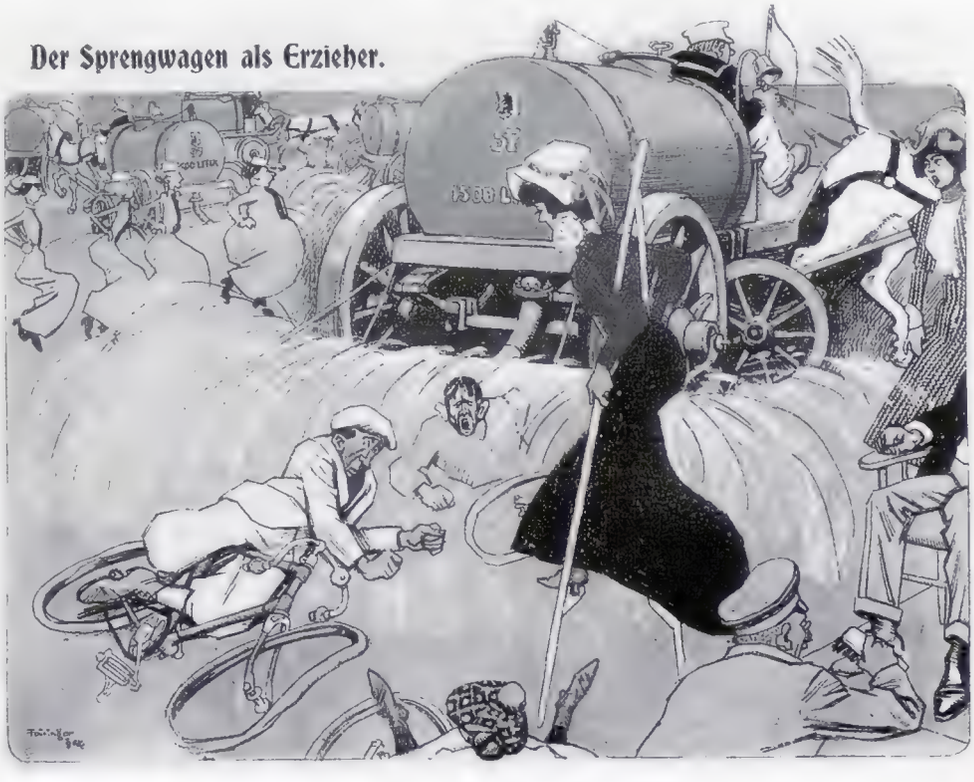
Au cours des douze prochaines années, Feininger vivra, à Berlin, des dessins qu'il publie régulièrement dans *Ulk, Lustige Blätter, Narrenschiff* et quelques autres publications humoristiques.

Au début, il se fait surtout connaître et apprécier pour ses fantaisies futuristes, un thème dont raffole le public de cette fin de siècle. Pendant son séjour à Liège, il a admiré les splendides illustrations de Riou dans les romans de Jules Verne ; il connaît bien la tradition européenne. Mais son goût le ramène plutôt du côté de F. B. Opper, spécialiste en inventions farfelues, gadgets absurdes et autres engins aériens de haute fantaisie.

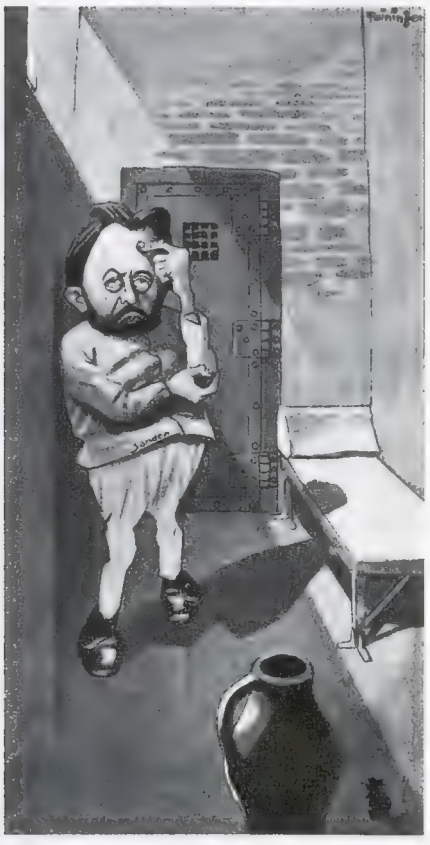
Ce type d'imagerie descend, encore une fois, de l'œuvre de George Cruikshank, le grand illustrateur et caricaturiste anglais, dont certaines gravures humoristiques parues vers 1850 montrent des machines volantes cohérentes et détaillées (bien qu'absurdes), qui définissent le prototype même du mécanisme à insérer dans une bande dessinée : un diagramme que le regard peut animer par le raisonnement, quel que soit son degré d'impossibilité pratique. On trouvera des machines similaires dans de nombreux *comic strips* des années 1900, et en particulier dans les *Kin-Der-Kids* de Feininger dans le *Little Nemo* de McCay, le *Major Ozone* d'Herriman et l'*Explorigator* d'Harry Grant Dart.

Une autre grande spécialité de Feininger à la fin des années 1890 est le recours au style du dessin d'enfant, effet dont Adolf Oberländer est coutumier dans les *Fliegende Blätter*, mais qui prend chez le dessinateur américain une signification plastique très différente. Tout le style de Feininger tend à une simplification des formes, dont les dessins d'enfants et les graffitis naïfs détiennent le secret originel. Il y reviendra souvent au cours de sa longue vie. Sous couvert de caricature, le jeune homme soulève déjà des questions éminemment picturales.

Malgré le mal du pays qui continue de le ronger, ses premières années de caricaturiste au plus haut niveau sont probablement exaltantes. Feininger se représente volontiers dans les dessins qui mettent en scène



Cartoon publié dans Ulk, *supplément en couleur du* Berliner Taggeblatte, *1902.*



Cartoon publié dans Ulk, *1902.*

les coulisses de la rédaction de *Ulk* ou des *Lustige Blätter*, ce qui témoigne du plaisir qu'il éprouve à participer à l'aventure éditoriale. Il est très demandé, et on ne lui refuse plus un dessin. Pourtant, les contraintes restent importantes: les éditeurs lui donnent, comme sujets d'illustrations, des plaisanteries grossières, ou ils lui demandent de se prêter à l'un ou l'autre thème d'actualité. Cela ne l'empêche pas de produire des images dont le trait cherche en permanence à inventer et sculpter des formes fidèles à son idéal de plasticité. La vérité de la ligne de Feininger emprunte à un univers d'angles, d'arêtes cassées, de courbes aplaties, probablement issu – en dernière analyse – de l'art innocent qu'il pratiquait à New York, avec son copain Francis, quand il sculptait ses modèles de bateaux par pur amour des formes, et les essayait sur l'étang de Central Park.

Le *Jugendstil*

En 1896, *Jugend* et *Simplicissimus*, deux grandes revues graphiques munichoises, publient leurs premiers numéros. Feininger suit de près les tendances qui se matérialisent dans ce mouvement issu de sa génération. Il apprécie tout particulièrement les dessinateurs Rudolf Wilke et Bruno Paul.

Les ondulations décoratives, qui jouent un si grand rôle dans le développement de l'Art nouveau à la fin du siècle, se situent pourtant aux antipodes du travail austère de Feininger sur les formes. En 1906, il illustre de manière très stylisée un recueil de contes norvégiens (en parallèle avec les *Kin-der-Kids*), mais plutôt que la ligne élégante et florale de l'Art nouveau, il y défend une sorte de primitivisme rugueux, inspiré de l'art viking.

Ce qui caractérise son travail durant ces douze années (de 1894 à 1906), c'est en tout cas une extraordinaire variété de styles et d'approches. Comme pour mieux conjurer le poids des sujets imposés, de plus en plus lourd à porter, il s'invente sans cesse de nouveaux défis dignes de son éthique de dessinateur.

Nous présentons ici quelques illustrations caractéristiques de cette production pleines de surprises, toutes tirées du même recueil, *Ulk*, de 1902.

On y trouve des « grosses têtes », des compositions de plusieurs images, des couvertures en couleurs, des dessins à la plume ou au lavis.

Illustration pour Norvegische Volks-Maerchen, *1906.*

Sa démarche d'artiste, toujours présente en filigrane, se révèle encore plus franche dès qu'il est question de couleur.

La plupart des publications auxquelles il participe à cette époque – *Ulk*, *Lustige Blätter* et *Narrenschiff* – impriment en plusieurs couleurs, par procédé lithographique. Sur ce terrain, sa conception est assez comparable à celle des dessinateurs des grandes revues munichoises :

« Il ne faut pas penser exclusivement aux pierres-clés (celles qui donnent le dessin de contour). L'impression doit être conduite comme un orchestre. C'est la seule manière de parvenir à l'intégration magique des teintes et de leurs valeurs avec la riche fonction complémentaire des ombres, des textures et des taches. Sans cette intégration le travail reste toujours du dessin de contour auquel de la couleur a été rajoutée. La pleine utilisation des possibilités du procédé technique d'impression est une condition préalable nécessaire à cet art. »

Vers 1906, Feininger se sent de plus en plus loin de l'esprit des rédactions qu'il fréquente depuis plus de dix ans. L'idée de se confronter au défi de la « peinture libre[6] » devient irrésistible, bien qu'il n'ait encore jamais touché au médium.

Il sait qu'il lui faudra plusieurs années pour atteindre un niveau présentable. Il sait aussi qu'il n'existe qu'une ville au monde où il pourra s'épanouir comme peintre. Mais au moment même où il décide d'aller vivre à Paris pour y remettre tout en jeu, il reçoit un visiteur inattendu qui lui propose de faire ses bagages et de retourner immédiatement aux États-Unis avec lui, tous frais payés.

1906-1907 : BERLIN-PARIS

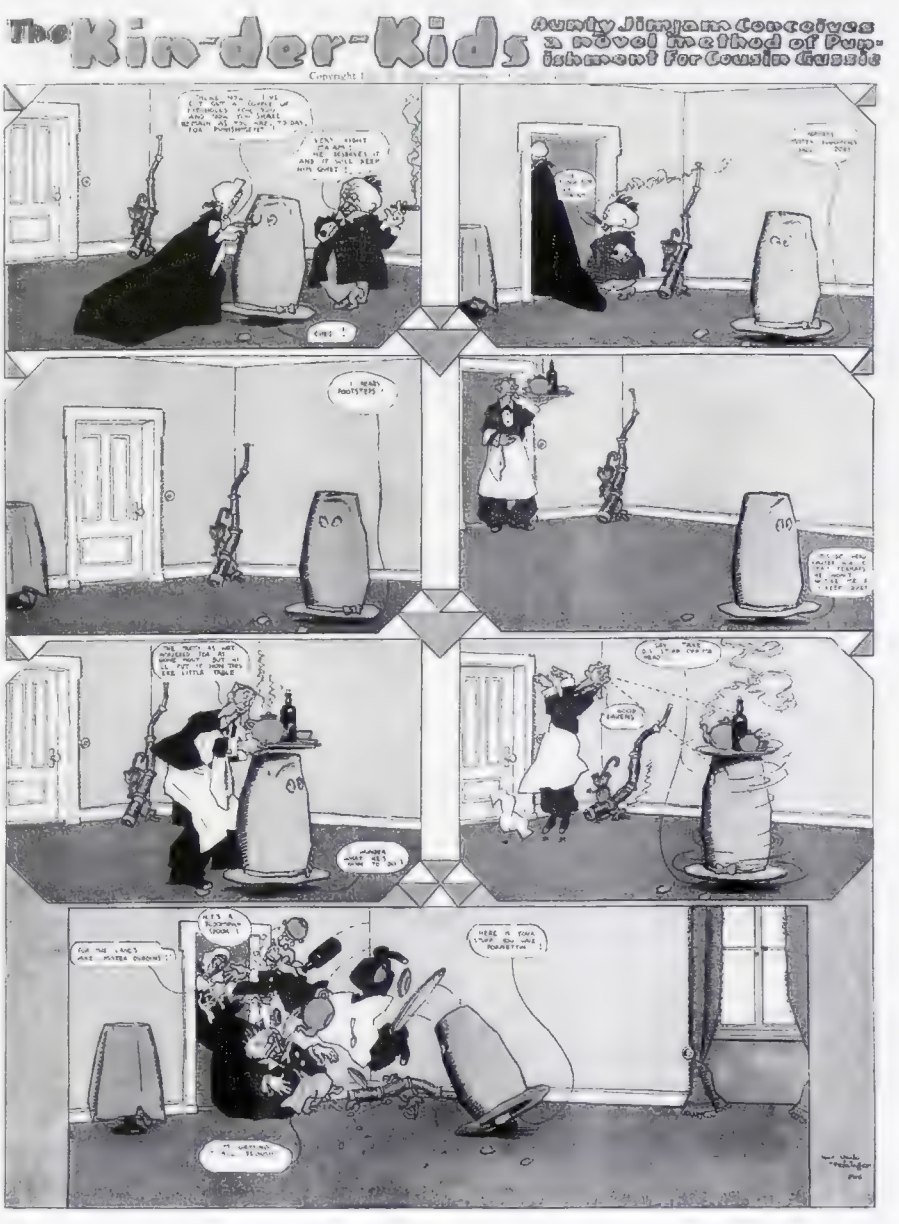
L'homme du *Chicago Tribune*

L'homme s'appelle James Keeley. Il a été envoyé par le *Chicago Tribune* et ce qui l'amène en Europe ressemble à la matérialisation du rêve impossible que Lyonel Feininger porte dans son cœur depuis vingt ans !

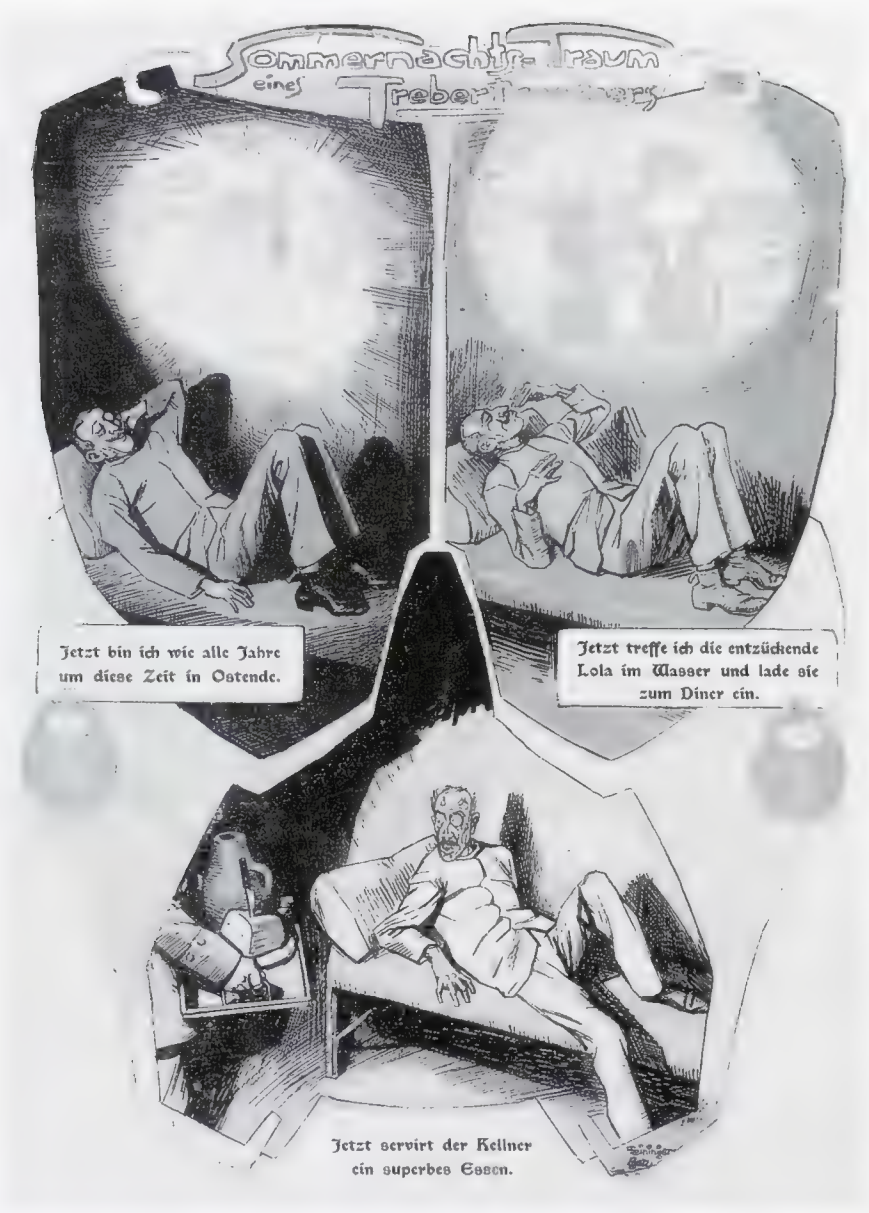
Le grand quotidien du *middle-west* américain perd du terrain face à ses concurrents, un recul attribué aux suppléments du dimanche en couleur qui drainent des flots de lecteurs, notamment parmi les très nombreux émigrés allemands. Le pari du *Chicago Tribune* est d'une audace renversante : il s'agit rien moins que de recruter les meilleurs dessinateurs d'humour germaniques pour battre la concurrence à son propre jeu. Feininger, qui travaille depuis douze ans pour le supplément couleur d'un grand quotidien berlinois, est l'un des premiers artistes contacté (lire ci-après l'article de Jean-Claude Glasser).

Si la surprise de Feininger est grande, on peut imaginer celle de l'agent du *Chicago Tribune* quand il se voit accueilli dans un élégant appartement berlinois par un parfait *sportsman* américain, qui a fait ses classes de cartoonist en regardant le travail de Busch, d'Opper et de Frost, et qui rêve depuis toujours d'inventer une forme de non-sens typiquement américaine !

Jusqu'à quel point Feininger est-il réellement informé de l'évolution explosive du *comic strip* au moment où James Keeley débarque chez lui ? Impossible de répondre à coup sûr, mais s'agissant de cette période, on gagne souvent à parier sur une très, *très* bonne connaissance de ce qui se fait des deux côtés de l'Atlantique, quand il s'agit d'artistes du plus haut niveau international. Feininger devait au moins avoir eu entre les mains des pages (ou des albums) de F. B. Opper (*Happy Hooligan*), Rudolph Dirks (*The Katzenjammer Kids*), Winsor McCay (l'*International Herald Tribune* publiait *Little Nemo* en Europe) et R. F. Outcault (*Buster Brown*).



Lyonel Feininger, The Kin-Der-Kids, *page du 15 octobre 1906. Dans leur composition, certaines pages de Feininger sont étrangement prémonitoires du travail de George Herriman pour* Krazy Kat.


Jetzt bin ich wie alle Jahre um diese Zeit in Ostende.
Jetzt treffe ich die entzückende Lola im Wasser und lade sie zum Diner ein.
Jetzt servirt der Kellner ein superbes Essen.

Cartoon publié dans Ulk, *1902. À noter la composition de la page, typique de la tradition de l'illustration romantique.*

La connexion Herriman… une hypothèse

Sur le plan du style graphique, il existe des similitudes flagrantes entre les *Kin-der-Kids* et certains cartoons publiés par George Herriman à l'époque. L'image dans laquelle Feininger se caricature pour présenter la série *Kin-der-Kids* ressemble étrangement aux silhouettes croquées par Herriman dans la section sportive des journaux de Hearst.

En 1906, Feininger travaille régulièrement pour un magazine nommé *Sporthumor*, et il n'y aurait rien d'étonnant à ce qu'il soit informé du travail de son confrère new-yorkais. Herriman est l'un des plus grands dessinateurs de l'histoire de la bande dessinée (Picasso lui-même deviendra un inconditionnel de *Krazy Kat* au début des années vingt). Si quelqu'un peut donner à Feininger une idée de ce qu'il est possible de faire en Amérique sur le terrain de la fantaisie débridée, pour un public populaire, c'est bien lui.

À l'inverse, on peut se demander si une influence ne s'est pas ensuite opérée dans le sens opposé, de Feininger vers Herriman, quand on regarde la composition de certaines pages des *Kin-Der-Kids* dans lesquelles interviennent des motifs primitifs ou géométriques, qui anticipent la grande période de *Krazy Kat*.

Cette convergence dans la composition des planches découle en tout cas de ce que ni Feininger ni Herriman ne semblent particulièrement inspirés par le modèle de page qui domine à l'époque, celui du « gaufrier » répétitif imitant les séries photographiques de Muybridge.

Dans les comics en couleur américains, l'impact graphique des *patterns* répétitifs produit par ce genre de composition (un agréable effet de papier peint joyeusement colorié) détermine l'esthétique générale de la page dès le début des années 1900. Herriman et Feininger préfèrent une solution venue de l'illustration romantique: le thème décoratif, unificateur de la page. En France, on retrouve ce type de composition dans les productions du *Chat noir* et des imprimeries Quantin, tout cela remontant bien sûr aux « vignes » des enlumineurs, qui s'entortillaient pour lier les images les unes aux autres. Certaines planches de Feininger dans *Ulk* illustrent clairement cette ascendance romantique. Herriman avait moins de raison d'échapper au modèle muybridgien. C'est pourquoi nous risquons l'hypothèse qu'il a pu être « contaminé » par les *Kin-der-Kids*.

L'arrangement

L'un des plus fascinants mystères de la carrière de Feininger est l'audace et l'originalité confondantes avec lesquelles il se lance en 1906 dans l'aventure du *comic strip* à l'américaine, alors qu'il vit en Allemagne depuis vingt ans.

En reconstruisant les étapes de sa vie comme nous l'avons fait ici, on comprend qu'il a toujours rêvé de ce « retour », qu'il s'y est préparé depuis le début des années 1890, quand il étudiait avec attention la production des grands précurseurs du genre comme A. B. Frost, F. B. Opper et Peter Newell, et fantasmait l'invention d'un genre nouveau d'histoires en images vouées au culte spectral du non-sens.

Bien sûr, il accepte avec enthousiasme de dessiner une série en couleur pour le *Chicago Tribune*, une série dans la grande tradition non-sensique de Lewis Carroll et d'A. B. Frost. En revanche – et malgré l'insistance pressante de Keeley – il refuse tout net l'occasion qui lui est offerte d'enfin retourner au pays !

Il explique à l'envoyé du *Chicago Tribune* qu'il dessinera les *Kin-der-Kids* à Paris ou ne les dessinera pas. Keeley accepte, et le contrat est signé. Feininger se met immédiatement au travail.

Dans les *Kin-der-Kids*, le caractère hésitant et improvisé de la narration est assez frappant. Pour se rassurer, sans doute, Feininger s'appuie sur une petite tribu de « fantômes » familiers: *Strenuous Teddy* vient du Président Teddy Roosevelt, qu'il a déjà caricaturé cent fois, *Mysterious Pete* est un *revenant* (dans tous les sens du terme) qui a déjà montré sa silhouette dans l'une des histoires de John Kendrick Bangs en 1895. Les autres personnages du *gang* font très sûrement partie, eux aussi, d'une mythologie toute personnelle.

Le découpage épisodique de l'histoire lui pose toutefois des problèmes criants. Quel genre de chute privilégier? Les bizarreries des dialogues suffisent-elles à maintenir l'attention, ne distraient-elles pas de l'intrigue?

Les *Kin-der-Kids* hésitent entre différents tons, différentes voix, et même différents types d'histoires possibles. Comme une toupie qu'on vient de lancer, la série oscille de manière désordonnée.

Et ce qui l'empêche de se relever majestueusement, après la période chaotique initiale, c'est bien sûr l'absence de cette force de *feed back* dont tous les grands dessinateurs disent qu'elle est un élément indispensable à la conduite de ce genre de feuilleton. Ce qui manque cruellement à Feininger, c'est l'occasion de côtoyer ses lecteurs dans la vie de tous les jours. Manque tragique, mais comment aurait-il pu imaginer qu'en choisissant Paris plutôt que Chicago – d'ailleurs, aurait-il refusé le retour au pays si on lui avait proposé New York? –, il perdait toute chance de construire un monde *avec* son public?

Et de fait, l'expérience « allemande » du *Chicago Tribune* s'arrête au bout d'un an, les lecteurs ayant continué à déserter le journal.

Il est difficile de savoir comment Feininger vit l'écroulement de son dernier rêve américain quand le contrat se termine, à la fin de l'année 1906. On aurait tort de croire, comme l'ont écrit certains[7], qu'il délaisse la bande dessinée *volontairement* pour devenir peintre libre à partir de 1907. Son excursion dans la bande dessinée relève d'un imaginaire intime, inséparable de son histoire, au même titre que les figurines en bois et les modèles réduits qu'il continuera de sculpter inlassablement, en particulier durant cette interminable guerre (1914-1918) qu'il subira en résidence forcée, dans une banlieue de Berlin.

The Kin-der-Kids et *Wee Willie Winkie's World* font bien partie de cette famille de jouets qu'il fabriquera toute sa vie, qui l'accompagnent comme de vieux compagnons toujours disponibles, pour le distraire ou l'inspirer dans sa quête artistique austère et souvent désespérante: ses maisons, ses clochers, ses moulins à vent, ses ponts, ses chères locomotives, ses yachts, ses machines volantes... S'y cristallise à chaque fois la rencontre magique entre l'art, la technologie et le désir ardent de conjurer la belle image, trop vite parue et trop vite disparue, du continent fantôme qu'il a perdu à l'âge de seize ans.

1937-1956 : NEW YORK

Le Maître des Formes

Lyonel Feininger est arrivé à New York le 17 juin 1937, avec toute sa famille, un demi-siècle après avoir quitté l'Amérique.

Âgé de soixante-cinq ans, le peintre n'a pratiquement plus un sou. Les nazis l'ont jugé décadent, et le voilà – encore une fois – obligé de repartir de zéro.

Exactement comme en cet été de 1907, il y a trente ans, quand il est arrivé à Paris par amour de la peinture, pour étudier avec Matisse, se lier d'amitié avec Jules Pascin, discuter dans la lumière glauque du Café du Dôme, jusqu'au petit matin, avec d'autres artistes allemands, fous de peinture comme lui. Qu'elles étaient folles, ces années-là! Les années Cézanne, ou les années Picasso, comme on voudra... Les dernières de sa carrière de dessinateur professionnel, en tout cas; et les premières de sa vie de peintre libre.

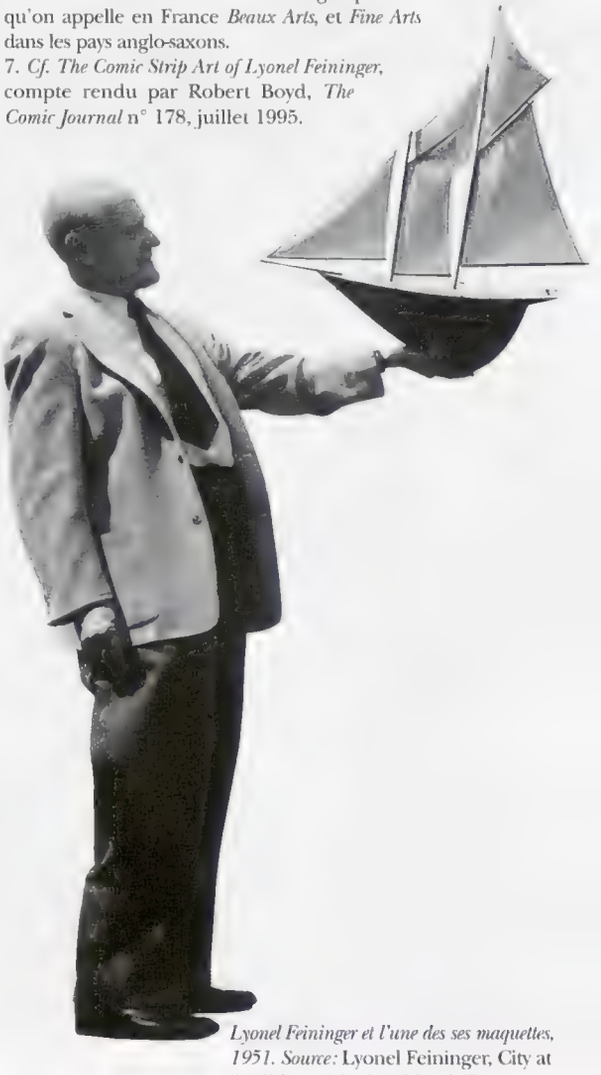
En 1907, ses caricatures paraissaient encore dans les *Lustige Blätter* de Berlin et dans *Le Témoin,* de Paul Iribe, à Paris; et bien sûr, chaque dimanche, on pouvait acheter ses comics dans tous les bons kiosques de Chicago!

Qui dit mieux?... Lyonel Feininger, bien sûr... à qui il reste encore une longue traversée du désert (sa nationalité américaine se révélant plutôt encombrante dans l'Allemagne en conflit), avant de commencer à épater les jeunes loups de l'avant-garde.

À qui il reste encore d'accepter l'invitation de Walter Gropius, et de vivre l'aventure fabuleuse du premier Bauhaus, comme Maître des Formes, au début des années vingt.

Et à qui il reste même encore, en ce bel été 1937, vingt heureuses années de dessins, de peintures, de fantômes et de régates miniatures, autour de l'étang de Central Park. Autour du continent retrouvé. ■

1. *Cf.* Eckart Sackmann : « Braun & Schneider éditeurs : le berceau de la BD allemande », *9e Art* n°6, janvier 2001, p. 22-29.
2. Toutes les lettres citées, ainsi que la plupart des informations factuelles de cet article, sont tirées de *Lyonel Feininger, Caricature & Fantasy*, par Ernst Scheyer, Wayne State University Press, 1964 et, dans une moindre mesure, de *Lyonel Feininger, City at the Edge of the World*, texte par T. Lux Feininger et photos d'Andreas Feininger, Frederick A. Praeger, 1965.
3. *Cf. L'Anthologie A.B. Frost*, préface de Th. Smolderen, l'An 2, 2003. Voir aussi: http://www.ab-frost.com
4. Ces dessins, publiés dans le *Harper's Young People* entre 1894 et 1897, sont probablement reproduits ici pour la première fois depuis leur parution originale.
5. Voir *Pourquoi les Brownies sont importants!*, par Th. Smolderen, sur www.coconino-classics.com pour une analyse plus détaillée de cette question.
6. C'est le terme consacré en Allemagne pour ce qu'on appelle en France *Beaux Arts*, et *Fine Arts* dans les pays anglo-saxons.
7. *Cf. The Comic Strip Art of Lyonel Feininger*, compte rendu par Robert Boyd, *The Comic Journal* n° 178, juillet 1995.



Lyonel Feininger et l'une des ses maquettes, 1951. Source: Lyonel Feininger, City at the Edge of the World *(1965).*

JEAN-CLAUDE GLASSER

Une aventure inachevée

Les sections consacrées aux comics des suppléments dominicaux furent d'abord un phénomène de la seule presse new-yorkaise, qui se développa dans la dernière décennie du XIX^e^ siècle et, dès 1898, gagna Philadelphie avant de conquérir, au début du XX^e^ siècle, Saint Louis, Boston et Chicago, puis l'ensemble des principales métropoles américaines. William Randolph Hearst, rapidement devenu propriétaire de nombreux journaux à travers les États-Unis, put faire connaître les diverses séries dont il s'était assuré l'exclusivité par l'intermédiaire des suppléments de ses nombreux titres. C'est ainsi que son Chicago American *popularisa les planches d'Opper, de Swinnerton ou de Dirks, dont les* Katzenjammer Kids *ne pouvaient que réjouir les lecteurs d'une cité où résidaient notamment de nombreux habitants d'origine allemande.*

La première planche des Kin-der-Kids, *29 avril 1906.*

Le principal rival de la presse de Hearst à Chicago était le *Chicago Tribune*. Fondé par Medill Patterson, ce quotidien n'est pas encore connu par la qualité et la diversité de ses bandes dessinées. Ce n'est que dans le courant des années dix, lorsque le petit-fils du fondateur, Joseph Medill Patterson, faisant équipe avec son cousin Robert Rutherford McCormick, prendra la responsabilité du journal avant de gagner New York pour y organiser le *New York News*, que s'établira définitivement la réputation du *Chicago Tribune* dans le domaine des comics. C'est alors que le Chicago Tribune-New York News Syndicate sera organisé, favorisant un courant de création spécifique, en contraste net avec les séries de la presse Hearst et leurs différents *syndicates* qui finiront par se fondre dans le seul King Features Syndicate.

En 1906, Joseph M. Patterson est plus préoccupé par un souci de carrière politique que par des activités de presse. Le principal responsable du *Chicago Tribune* à cette époque s'appelle James Keeley. Très vite, il a compris l'importance des comics pour s'attirer un lectorat fidèle. Ainsi, dès la fin de l'année 1907, il saura utiliser le talent de Clare Briggs pour diverses séries dominicales, comme *Danny Dreamer*. Au début des années dix, Keeley quittera le *Chicago Tribune* pour diriger l'un de ses rivaux, le *Chicago Herald*, où il aura une nouvelle fois l'occasion de faire preuve de flair, puisqu'il saura déceler le talent

de jeunes cartoonists qui feront carrière, notamment Frank Willard, Billy DeBeck et Elzie Crisler Segar. En 1905, Keeley est convaincu que le meilleur moyen de damer le pion à son concurrent, le *Chicago American*, est de susciter des séries qui retiendront l'attention de ses nombreux concitoyens d'origine germanique. D'ailleurs, Rudolf Dirks, l'auteur des *Katzenjammer Kids*, est né en Allemagne avant de passer son enfance à Chicago. Keeley va donc contacter des dessinateurs déjà célèbres en Allemagne, Lothar Meggendorfer, Karl Pomerhanz et Lyonel Feininger. Ce dernier est en réalité né aux États-Unis et possède la nationalité américaine, mais réside depuis 1886 en Europe où il fut envoyé par ses parents pour parfaire ses connaissances musicales. Feininger semble donc tout particulièrement apte à réaliser les projets de Keeley.

La première planche des *Kin-der-Kids*, signée "Your Uncle Feininger", paraît le 29 avril 1906 en première page de la nouvelle section consacrée aux comics dont dispose désormais le *Chicago Tribune*. En fait, l'histoire ne débute véritablement que le 6 mai 1906, avec une grande vignette occupant la totalité de la surface de la page, titre excepté. Cette vignette donne le ton. À sa manière, elle se situe dans la tradition des planches du *Yellow Kid* d'Outcault, mais son organisation l'en différencie nettement. Les scènes de rue, tout à la fois surchargées et anecdotiques chères à Outcault, laissent place à un ensemble étrange et foisonnant qui ne dispose d'aucun centre, d'aucun personnage apparemment prédominant. On y rencontre un curieux mélange de massif et de fragmenté. L'énorme y côtoie le minuscule et le regard du lecteur est sollicité dans toutes les directions possibles.

Apparemment, la bande est conforme par son titre même à ce qu'en attendait Keeley. Phonétiquement, *The Kinder-Kids* ne sont pas, en effet, sans évoquer délibérément les *Katzenjammer Kids*, et le thème que l'on croit deviner, un voyage autour du monde, est récurrent dans nombre de bandes de l'époque, à commencer par les dits *Katzenjammer Kids* et tout aussi bien leurs voisins dans la presse de Hearst, *Alphonse and Gaston* et *Happy Hooligan*, deux des séries dessinées par Frederick Burr Opper. Mais le titre lui-même joue sur la redondance, *Kind* et *Kids*, deux termes, l'un allemand, l'autre anglais, qui désignent l'enfant. En fait, Feininger va jouer sur tout un système d'oppositions ou de mises en écho qui confère à sa série une appréciable originalité et la différencie d'autres séries de l'époque, notamment le *Little Nemo* créé en 1905 par Winsor McCay.

Analyser les *Kin-der-Kids* n'est pas une tâche aisée puisque la série, pour d'obscures raisons de désaccord entre Feininger et le *Chicago Tribune* à propos du contrat les liant, s'arrêta brusquement avec la planche du 18 novembre 1906. Des personnages pourtant annoncés ne pourront dès lors être introduits. C'est notamment le cas de l'oncle Kin-Der, typique personnage proche du monde des *Katzenjammer Kids*, puisqu'il devait s'exprimer dans un sabir germano-

The Kin-der-Kids abroad
Triumphant departure of the Kids, in the family Bathtub !!
GWENDOLINE
Copyright 1906 by Tribune Company, Chicago, Illinois.

Planche des Kin-der-Kids *du 6 mai 1906.*

américain, mais qui demeura à tout jamais inconnu. Il faut donc juger la trentaine de planches publiées comme une œuvre inachevée, mais qui témoigne malgré tout d'une certaine cohérence.

La grande vignette du 6 mai 1906 est déjà énigmatique. Nous ne savons rien des raisons de l'improbable départ – salué par une foule enthousiaste – de ces trois gamins dans une baignoire. Eux-mêmes, d'ailleurs, ne doivent guère en savoir plus puisqu'ils recevront des instructions, dès la semaine suivante, émanant d'un être bizarroïde, Mysterious Pete. Autant dire que le mystère, en effet, est total.

Les trois *kids* sont chacun bien typés. Daniel Webster se goinfre de lecture tout comme Piemouth (« Bouche à tarte ») se goinfre de nourriture, tandis que Strenuous Teddy (petite allusion ironique au Président de l'époque, Theodore Roosevelt) cultive ses muscles et pratique le jiu-jitsu. Chacun se singularise par sa propre obsession. En même temps, chaque caractéristique de l'un des garçonnets trouve chez l'un des deux autres son propre écho, mais inversé. À l'agilité intellectuelle de Daniel Webster répond l'agilité physique de Teddy, tandis que sa fringale de livres rivalise avec la fringale strictement alimentaire de Piemouth. Par ailleurs, en opposition avec l'intellectualisme de Daniel, Piemouth et Teddy se rapprochent paradoxalement par leur souci du corps, mais passif chez l'un (la boulimie) et actif chez l'autre (le goût de l'effort sportif). En ce sens, tous les trois se complètent sans pour autant se confondre et sont unis par un rapport subtil de ressemblance-dissemblance.

Mysterious Pete

La tante Jim-Jam se signale également par une obsession unique : rattraper ses trois neveux pour leur faire absorber de l'huile de ricin. Est-ce par souci de bien faire ou par pur sadisme, rien ne permet d'en décider. Au demeurant, là n'est pas la question. Les obsessions des trois *kids* sont, au sens strict, purement égoïstes et ne visent qu'à leurs satisfactions respectives. Celle de la tante Jim-Jam se veut en quelque sorte altruiste, dans la mesure où elle prétend faire interférence avec la volonté d'autrui. Son complice, le cousin Gussie, lui est totalement subordonné. À sa manière, il ressemble d'ailleurs à un Daniel Webster privé d'intelligence. Sa grosse tête n'est pleine que de vide. Le sieur Buggins, qui bientôt se joint à eux, restera lui aussi sous l'autorité de la tante Jim-Jam. Aux trois gosses, que caractérise l'égalité dans la diversité, s'oppose donc un trio nettement hiérarchisé, sous la houlette d'une dame pour le moins aussi tenace que redoutable.

Les deux groupes adverses sont par ailleurs liés à des éléments différents. Daniel, Piemouth et Teddy entretiennent des rapports privilégiés avec l'eau et le feu, tandis que la tante Jim-Jam et ses acolytes sont rattachés à la terre et à l'air. La tante Jim-Jam redoute l'eau par dessus-tout. Elle craint de se noyer et, lorsqu'elle tombe dans la mer, elle crie bizarrement « Au feu ! ». C'est que, dans le monde des *kids*, l'eau et le feu, loin de se combattre, ont partie liée. Déjà la première planche, avec ses bateaux à vapeur et leurs imposantes fumées, donnait le ton. Les gosses emportent dans leur baignoire (qui, loin d'être remplie d'eau, flotte sur l'eau) un poêle. Plus tard, c'est un coup de feu tiré par Mysterious Pete qui rend son calme à la mer. Enfin, dans la dernière planche publiée, un docteur russe soigne Piemouth d'abord en lui faisant ingurgiter de l'eau, puis en le faisant rôtir.

Auparavant, Piemouth aura pu s'échapper de chez tante Jim-Jam par une cheminée, autrement dit par un endroit associé à l'idée de feu. La tante Jim-Jam, elle, dans son souci de récupérer les gamins, se déplace principalement par les airs. Au sol, elle court vite (« *On a toujours dit que j'avais du souffle* », rappelle-t-elle). À l'ensemble apparemment contradictoire eau/feu, qui caractérise les trois neveux, s'oppose donc l'ensemble terre/air de leur tante et de ses comparses. Et quand l'air s'empare de la mer, c'est une trombe qui surgit, menaçant les *kids* et leur embarcation jusqu'à ce qu'un coup de feu providentiel en ait raison.

Mysterious Pete, l'auteur du coup de feu, est le maître du jeu tout comme il semble commander aux éléments. Se dressant sur son nuage privé, il pactise avec l'air, mais l'eau et le feu ne sont pas pour autant ses ennemis. C'est lui qui donne ses instructions aux *kids*, mais c'est également lui qui conduit la tante Jim-Jam sur leurs traces. D'une certaine manière, il peut passer pour l'émanation de Feininger dans l'histoire, puisqu'il en permet la poursuite et les rebondissements, et donc, en quelque sorte, l'écriture. Pourtant, tout laisse penser qu'il le double beaucoup plus qu'il n'en est le double, étant par ailleurs le complice de tous sans être l'allié d'aucun.

D'autres protagonistes n'auront pas le temps de mieux se faire connaître. Pillsbury semble obsédé par les pilules comme la tante Jim-Jam l'est par l'huile de ricin. Il en est un peu le pendant masculin, mais à une tout autre échelle. C'est l'humanité entière qu'il tient à convaincre de ses bienfaits. Cette pilule destinée à la croissance peut passer pour l'antidote de l'enfance. Elle est donc une menace pour Daniel, Piemouth et Teddy. Pillsbury est d'ailleurs père dans un monde où l'on est plus volontiers oncle ou tante. Ses cinq filles, qui ne diffèrent que par leur taille, se mettent spontanément au service de la tante Jim-Jam. Cette dernière, les contemplant avec une certaine affection, s'exclame : « *Moi aussi j'ai été cousette* », phrase qu'on peut lire à l'envers : « Elles deviendront, elles aussi, des tantes Jim-Jam ». Quant à Little Japansky, le robot japonais, s'il est pour l'instant au service des trois *kids*, il n'est qu'une mécanique, un simulacre d'humain qui ne peut tromper que des militaires, russes en l'occurrence (la guerre

Planche des Kin-der-Kids *du 22 juillet 1906.*

russo-japonaise a éclaté en 1904), c'est-à-dire des êtres par définition habitués et soumis à une stricte discipline.

The Kin-der-Kids serait donc la narration d'une conspiration contre l'enfance, une mise en garde contre la robotisation caractéristique de l'âge adulte, normalisation dont les femmes (y compris les fillettes) se feraient plus particulièrement les zélées complices. Cette misogynie n'est d'ailleurs pas étrangère à bon nombre d'autres séries de l'époque, à commencer par les *Katzenjammer Kids*. Mais il est vraisemblable qu'il aurait fallu que l'œuvre de Feininger fût achevée pour pouvoir mieux en apprécier toutes les strates. Le personnage de Daniel Webster aurait été amené probablement à jouer un rôle plus important. Or ce gamin surdoué entretient avec l'enfance un rapport plus complexe que ne le font ses deux frères. À Berlin notamment, Feininger côtoyait un milieu qui subissait diverses influences, celle de Freud certes, mais plus encore celle de Nietzsche. Il en subsiste des traces dans ces quelques planches, mais seule l'intégralité d'une telle création brutalement suspendue permettrait d'en prendre la juste mesure.

En 1906, Feininger est connu en Allemagne surtout par ses dessins humoristiques, mais non en tant que peintre. Ce n'est qu'à partir de 1908 qu'il se met sérieusement à la peinture. Sa culture artistique est néanmoins présente dans ses séries pour le *Chicago Tribune*, qu'il s'agisse des *Kind-der-Kids* ou de *Wee Willie Winkie's World* qu'il dessine du 19 août 1906 jusqu'au 20 janvier 1907. Dans cette dernière série, qui n'utilise pas de bulles, Feininger laisse davantage libre cours à des inventions plastiques, fondées notamment sur le principe des transformations formelles. Les objets semblent prendre vie, les arbres s'animent, les tramways et les locomotives font figure de monstres. Tout est prétexte à métamorphoses, allant du familier au fantastique, du quotidien au cauchemardesque. Si le titre est inspiré d'une *nursery rhyme* anglaise, les thèmes et les décors proviennent des contes de fées germaniques. En tant que peintre, Feininger ne fera que voisiner avec l'expressionnisme, même s'il semble avoir adhéré au groupe Die Brücke en 1912, un an donc avant la dissolution de ce dernier. À cette époque, il s'intéresse déjà au cubisme, qu'il a découvert en 1911 sous l'influence de Delaunay. Mais lorsqu'il crée ses séries pour le Chicago Tribune, le cubisme n'est qu'en gestation (Picasso ne commence l'œuvre inaugurale en ce domaine, *Les Demoiselles d'Avignon*, que fin 1906). S'il y a donc une influence picturale dans les séries de Feininger, outre des réminiscences de l'Art Nouveau, c'est celle de l'expressionnisme et plus particulièrement celle de Munch, qui vit alors en Allemagne et dont l'influence est considérable dans les milieux artistiques berlinois. Feininger, tout particulièrement dans *Wee Willie*, mais aussi dans nombre de vignettes ou de séquences des *Kin-der-Kids*, témoigne de cette empreinte. Telle case montrant la tante Jim-Jam poursuivant ses neveux est caractéristique à cet égard, comme le sont aussi certains décors urbains, qui annoncent l'atmosphère des films expressionnistes allemands des années vingt. L'expressionnisme, dans la carrière de Feininger, serait davantage visible dans ses bandes dessinées que dans ses tableaux ultérieurs marqués par le cubisme, le futurisme et l'abstraction. Au demeurant, il y a déjà dans ses séries du *Chicago Tribune*, et en dépit de la violence présente dans les *Kin-der-Kids*, un souci de la construction, un certain purisme des lignes qui l'éloigne du chahut expressionniste et semble prémonitoire de sa future collaboration au Bauhaus.

Cette éphémère parenthèse dans l'existence de Feininger a-t-elle laissé des traces dans l'histoire des comics ? Il serait hasardeux de le prétendre. Les innovations d'un Cliff Sterrett dans *Polly and her Pals*, beaucoup plus tardives, empruntent à une esthétique en partie expressionniste, mais qui ne rencontrent vraisemblablement que par hasard certaines intuitions de Feininger. Il s'en dégage néanmoins parfois une étrange parenté. De même, il est curieux de constater que Feininger œuvre dans le *Chicago Tribune* de James Keeley et que ce même *Chicago Tribune*, cette fois sous la houlette de Joseph M. Patterson, sera à l'origine de toute une école que l'on serait tenter de qualifier, de façon large, d' « expressionniste », avec la *Little Orphan Annie*, de Harold Gray et surtout avec le *Dick Tracy*, de Chester Gould. Mais ce n'est probablement qu'une ruse de l'histoire des comics. Feininger n'a pas exercé d'influence revendiquée. Pourtant, ses bandes font incontestablement partie de leur temps (par rapport aux cartoonists de l'époque, Feininger ne fait pas vraiment figure d'artiste égaré dans l'univers des comics) et tout aussi bien sont prémonitoires d'autres développements, tant dans la carrière de peintre de Feininger que dans l'évolution d'un art qui deviendra le neuvième. ■

Wee Willie Winkie's World, *détail de la planche du 2 décembre 1906.*

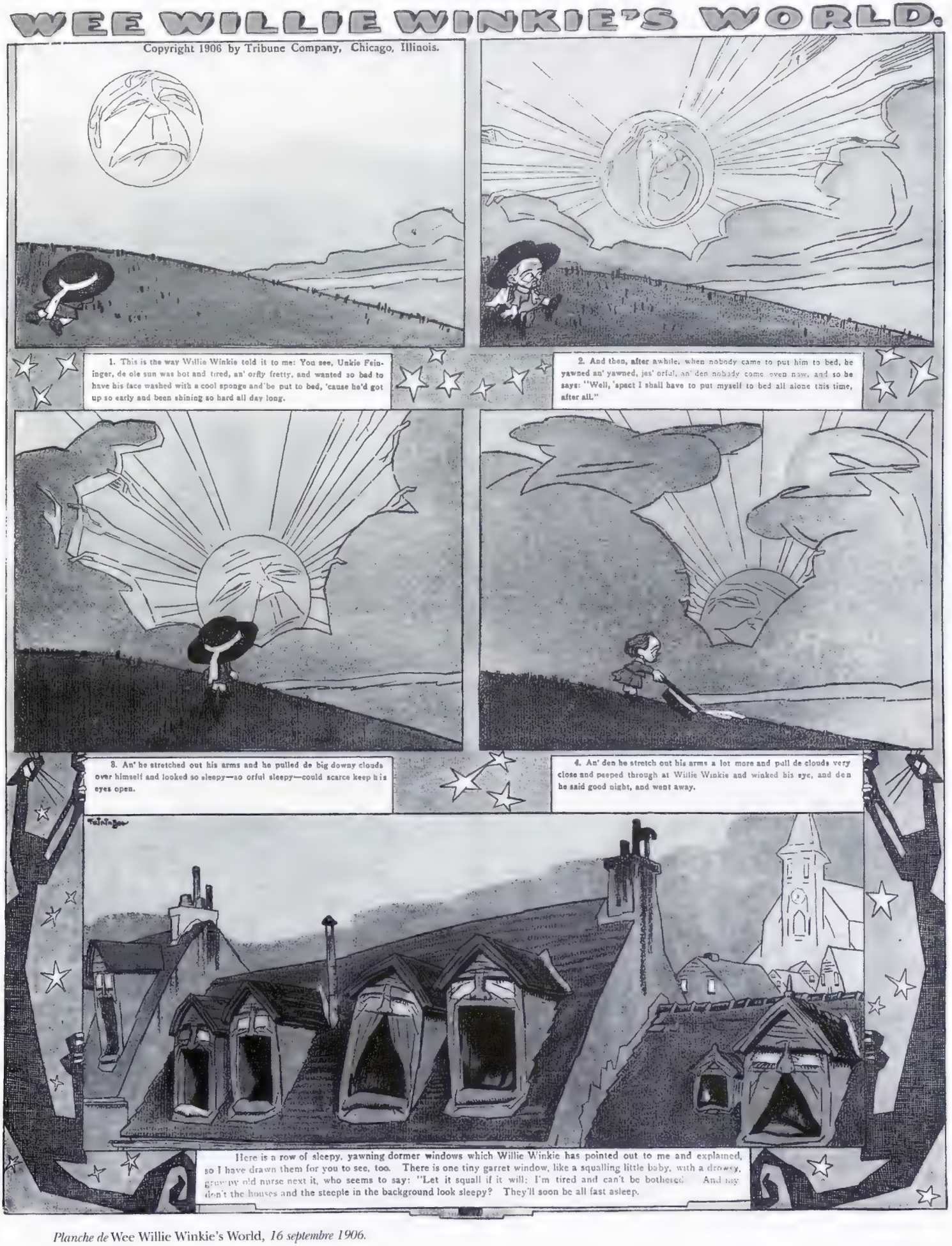

WEE WILLIE WINKIE'S WORLD.
Copyright 1906 by Tribune Company, Chicago, Illinois.
1. This is the way Willie Winkie told it to me: You see, Unkie Feininger, de ole sun was hot and tired, an' orfly fretty, and wanted so bad to have his face washed with a cool sponge and be put to bed, 'cause he'd got up so early and been shining so hard all day long.
2. And then, after awhile, when nobody came to put him to bed, he yawned an' yawned, jes' orful, an' den nobody come even now, and so he says: "Well, 'spect I shall have to put myself to bed all alone this time, after all."
3. An' he stretched out his arms and he pulled de big downy clouds over himself and looked so sleepy—so orful sleepy—could scarce keep his eyes open.
4. An' den he stretch out his arms a lot more and pull de clouds very close and peeped through at Willie Winkie and winked his eye, and den he said good night, and went away.
Here is a row of sleepy, yawning dormer windows which Willie Winkie has pointed out to me and explained, so I have drawn them for you to see, too. There is one tiny garret window, like a squalling little baby, with a drowsy, grown-up old nurse next it, who seems to say: "Let it squall if it will: I'm tired and can't be bothered." And say don't the houses and the steeple in the background look sleepy? They'll soon be all fast asleep.

Planche de Wee Willie Winkie's World, *16 septembre 1906.*

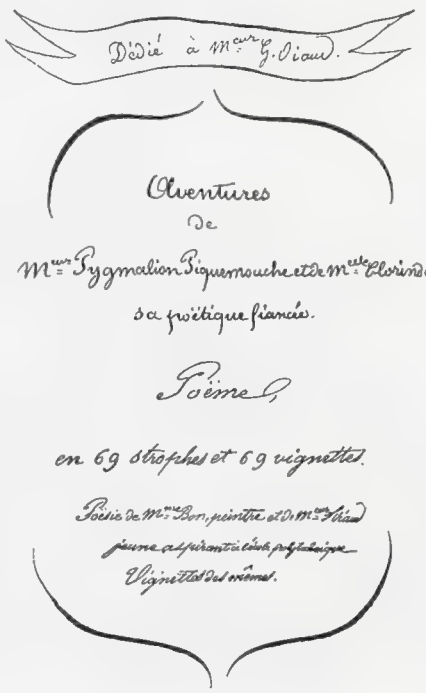
GABY SCAON

Les aventures de Monsieur Pygmalion Piquemouche

Dans les années 1864-1865 à Rochefort, Julien Viaud, alias Pierre Loti, alors âgé de quatorze ans, entreprend avec sa sœur Marie l'écriture d'un scénario pour une histoire en images intitulée Les Aventures de M^cur^ Pygmalion Piquemouche et de M^elle^ Clorinda sa poétique fiancée. *Il est signé: « Poésie de M^me^ Bon, peintre, et de M^me^ Viaud, jeune aspirant à l'École polytechnique. Vignettes des mêmes », et il est dédié à M. Gustave Viaud.*

Il annonce soixante-neuf strophes et soixante-neuf vignettes. Cependant, le manuscrit, reproduit en fac-similé dans la revue *Le Manuscrit autographe*, en 1933 (n° 42-43), n'est illustré que de huit vignettes intégrées dans le récit. À ce jour, nous n'avons pas trace du manuscrit original; la famille Pierre-Loti-Viaud ne possède que la publication de 1933.

Dans la Maison/musée de Pierre Loti à Rochefort, il existe par ailleurs trois planches indiquant un début de réalisation de la bande dessinée et reprenant le texte de certaines strophes. Les deux premières planches coïncident avec le début de l'histoire et reprennent mot pour mot les strophes un et deux, puis cinq et six, tandis que la troisième planche correspond à un épisode situé plus avant dans le récit.


Dédié à M^sr^ G. Viaud.

Aventures
De
M^sr^ Pygmalion Piquemouche et de M^lle^ Clorinda
sa poétique fiancée.

Poème
en 69 strophes et 69 vignettes.

Poésie de M^me^ Bon, peintre, et de M^r^ Viaud
jeune aspirant à l'École polytechnique
Vignettes des mêmes.

Ce scénario – appelé *poésie* par les auteurs – est fortement inspiré des albums de Töpffer. La famille Viaud a vraisemblablement offert au jeune Julien l'édition des sept histoires en images de ce précurseur de la bande dessinée parue aux Editions Garnier en 1860. Dans son livre autobiographique: *Le Roman d'un enfant*[1], écrit en 1890, Loti évoque Töpffer à plusieurs reprises. Il apprécie le caractère impertinent et non conventionnel de ses histoires en images. Il le présente notamment comme « *le seul véritable poète des écoliers* ». Quand il évoque son éducation hors du système scolaire, ses professeurs, sa paresse et ses rêveries, on pense à l'histoire pleine d'humour de Monsieur Crépin, et à ses mésaventures concernant l'éducation de ses enfants paresseux et turbulents. (Comme les petits Crépin, Julien Viaud, après avoir usé plusieurs instituteurs, finit par aller au collège à douze ans.)

Toujours dans le *Roman d'un enfant*, Loti fait une autre allusion à Töpffer, à propos d'une chasse aux papillons avec son amie Lucette: « *(Elle) m'appelait de son air incomparablement narquois "Monsieur Cryptogame" et cela m'humiliait beaucoup*[2] ».

Il parle aussi de Monsieur Ratin, son vieux professeur de latin, qui ressemble, selon lui, à un héros töpfferien[3]. D'évidence, ces quelques références montrent une certaine familiarité avec l'œuvre de l'écrivain genevois et expliquent qu'il ait pu inspirer sa première tentative de création d'une histoire en images.

Une enfance créative

Au moment où Julien écrit et commence à dessiner cette histoire avec sa sœur aînée, qui a dix-neuf ans de plus que lui, sa vie d'adolescent bascule. Tout d'abord, Marie s'est mariée en août 1864 et l'enfant perd sa seconde mère, celle qui a toujours été à ses côtés et qui a joué un très grand rôle dans son éducation. Est-ce pour lui dire qu'elle ne l'a pas abandonné qu'ils vont entreprendre et signer à deux ce projet? En tout cas, elle appose son nom marital, Marie Bon, au bas du manuscrit.

Au cours de l'année 1865, les drames se succèdent parmi les proches de Julien. Le grand frère Gustave, chirurgien de marine, décède en mars au cours d'une mission dans le Sud-Est asiatique, et en juin son amie Lucette meurt d'une maladie tropicale dès son retour de Guyane. Ces événements douloureux le font devenir adulte brutalement et peut-être n'aura-t-il plus le goût de terminer ce projet d'histoire en images, qui témoigne de l'époque heureuse de l'enfance.

Cette enfance qui fut si solitaire fut aussi, et peut-être en partie pour cette raison, très créative. Dès le plus jeune âge, Julien fait preuve d'une imagination débordante, qui trouve écho dans l'environnement culturel familial: Marie peint, Gustave joue du violon et la mère du piano, le père écrit et se fait à l'occasion miniaturiste, la cousine Corinne s'adonne à la photographie. Julien baigne donc dans un milieu où les pratiques artistiques sont recommandées, même si la famille vit par ailleurs dans une

certaine austérité huguenote, avec un cercle d'amis assez restreint.

Plus tard, au collège, il apparaît comme un élève médiocre, notamment en rédaction française, mais il est malgré tout encouragé par son frère à écrire « *selon son cœur* », et a très tôt une pratique de l'écriture. Marie, par ses leçons de dessin, lui fournit des outils pour exprimer sa créativité débordante. Le dessin sera sa première vocation ; il le pratiquera toute sa vie dans la tradition des officiers de marine dessinateurs reporters.

À l'âge de onze ans, il commence à créer l'œuvre majeure de son enfance, son petit théâtre de *Peau d'âne*, composé de multiples décors et de personnages miniatures, conservé à la Maison de Pierre Loti. Il l'abandonnera à l'âge de quatorze ans, non sans l'avoir méticuleusement entreposé dans une caisse en bois, le conservant comme une relique précieuse.

De l'âge de neuf ans jusqu'à son adolescence, il collectionne, étiquette et classe patiemment, à la manière des naturalistes, des papillons, des coquillages, des coraux, des animaux naturalisés. Il apprendra les rudiments du classement auprès de son oncle Tayaut. Ce « petit musée d'enfance » a lui aussi été religieusement conservé par l'écrivain et est encore en place à la Maison de Pierre Loti.

Ces deux réalisations de longue haleine vont mobiliser des heures et des heures de loisirs, elles témoignent d'une assiduité et d'une passion imaginative étonnantes chez un enfant. Elles constituent bien plus qu'une simple occupation de jeu, car elles développent une énergie artistique qui annonce la puissance créatrice du futur écrivain. L'histoire de Monsieur Pygmalion Piquemouche est dans la continuité de cette vitalité inventive.

Croquis de Julien Viaud pour son petit théâtre de Peau d'âne. *Cliché Maison de Pierre Loti, Rochefort-Sur-Mer.*

Le "petit musée d'enfance" de Julien Viaud. Cliché Maison de Pierre Loti, Rochefort-Sur-Mer.

Un voyage mouvementé

Monsieur Pygmalion Piquemouche est un bourgeois saintongeais que Julien et sa sœur peignent sous un aspect gentiment ridicule. C'est, par son allure, sa psychologie, son attitude face à la vie, un héros typiquement töpfferien, sorte de mélange de Monsieur Cryptogame et de Monsieur Vieux Bois.

Comme le Docteur Festus, il se met en tête de voyager pour assouvir ses rêves et ses envies de poésie. Il veut visiter la Suisse, mais il est à peine arrivé que déjà il s'ennuie. Il s'éloigne alors, dans le but de quitter ce pays décevant, mais au détour d'un chemin apparaît Mademoiselle Clorinda. Il en tombe aussitôt éperdument amoureux et n'a de cesse de vouloir lui avouer sa flamme. Ils décident de poursuivre le voyage ensemble et enfourchent un aigle endormi, qui, agacé d'être dérangé, les transporte au pôle antarctique.

Il s'ensuit une série d'aventures effarantes qui s'enchaînent à un rythme rapide, toutes plus invraisemblables les unes que les autres. Monsieur Piquemouche, gelé, tombe dans une crevasse. Il est entraîné par un caïman au Kamtchatka, le pays des Tchutchiz, où il est pris pour un dieu et enduit de bitume. Placé dans une niche pour y être adoré, il est découvert par un capitaine anglais qui l'emmène au Musée de Londres, où il est exposé dans une vitrine. Il a la surprise de voir dans une autre vitrine Mademoiselle Clorinda, à qui est arrivée une aussi triste mésaventure. Au pôle antarctique, elle avait, pour se réchauffer, revêtu la peau d'un ours blanc. Prise pour cet animal par un naturaliste pressé, elle a été emmenée au Palais de Cristal à Londres.

S'étant retrouvés, les deux amoureux s'échappent, au prix de plusieurs mésaventures. Ils se perdent de nouveau, se retrouvent, puis retournent vivre ensemble dans le Jura et « *quelques années après, une foule de petits Piquemouche, qu'il est facile de reconnaître à la tournure gracieuse de leur mère, s'ébattent sur les grands pâturages* ».

Ce rapide résumé ne rend évidemment pas compte de toutes les péripéties du récit. Le rythme de l'action est sans doute moins accéléré que dans les histoires de Töpffer, mais on y retrouve la même fantaisie, des rebondissements inattendus, un humour assez proche et des aventures tout aussi fantastiques et improbables. Chaque fois que Monsieur Piquemouche veut déclarer son amour, une catastrophe se déclenche, qui en entraîne bientôt une autre, malgré sa fameuse « *petite seringue de poche* » qui dégage « *une rosée bienfaisante* » ; ses moyens d'action sont limités et il est ballotté d'un événement à un autre jusqu'à ce qu'enfin la situation se retourne en sa faveur.

L'aigle transportant M^lle Clorinda et Piquemouche en Antarctique. Détail d'une des huit vignettes reproduites dans Le Manuscrit autographe.

Ci-dessus et page ci-contre : les deux premières planches des Aventures de M^eur Pygmalion Piquemouche. *Cliché Maison de Pierre Loti, Rochefort-Sur-Mer.*

On l'aura sans doute remarqué : la construction du récit s'organise autour de cinq lieux. L'histoire démarre dans les montagnes du Jura, lieu paisible, mais trop ordinaire, peu propice à l'aventure. Monsieur Pygmalion y rencontre tout de même Mademoiselle Clorinda. Ils s'évadent vers le pôle antarctique, contrée lointaine, à peine connue mais ô combien plus mystérieuse, l'intrigue se corse et les évènements s'accélèrent.

Le troisième pays est le Kamtchatka, pays imaginaire et tout à fait exotique. Son nom évoque l'Europe centrale ou la Russie, mais les pratiques religieuses décrites et la représentation graphique font plutôt penser à des contrées plus exotiques. L'action continue de se développer. Le quatrième lieu est le Musée de Londres et ses jardins, il amorce un retour à la civilisation. Enfin, les héros reviennent d'où ils sont partis, le Jura et ses alpages. Dans un heureux dénouement, ils retrouvent la sérénité et s'installent dans un temps immobile.

Les références utilisées dans le récit sont significatives du milieu culturel de la famille Viaud et renvoient à certains événements ayant marqué à la fois l'époque et la famille. La première vignette intégrée dans le manuscrit est une montgolfière, elle donne d'emblée l'idée du voyage, mais surtout on comprend plus loin qu'elle renvoie à Nadar. Lorsque Monsieur Piquemouche, arrivé au pôle antarctique, veut déclarer sa flamme à Mademoiselle Clorinda, il est soudain rigidifié, la bouche ouverte par le gel et, voyant ce trou béant, une nichée d'oisillons s'y installe. Cependant, par un heureux hasard…

— strophe 21 :

« *…dans une de ses promenades aériennes, Nadar se passe la fantaisie de se balancer au-dessus des pôles* » ;

— et strophe 22 :

« *Monsieur Nadar, qui prenait son thé sur le balcon, fut tellement stupéfait d'apercevoir des créatures humaines dans ces régions glacées qu'il laissa échapper sa tasse et son contenu.* »

Le thé brûlant dégèle Monsieur Piquemouche et le sauve de cette fâcheuse position, mais ses malheurs ne sont pas finis pour autant.

L'intrusion du célèbre photographe dans cette aventure s'explique par les premières expériences de photographies aériennes qu'il a réalisées du haut d'un ballon à partir de 1858. Elles ont marqué le jeune Julien, qui était au fait de ce nouvel art pratiqué dans sa famille par sa tante Corinne et son frère Gustave.

De même, le voyage au pôle antarctique fait référence à cette quête du pôle Sud qui a marqué toutes les expéditions scientifiques à la fin du XVIII[e] et au XIX[e] siècle. La terre Adélie a été découverte par Dumont d'Urville en 1840 et le rochefortais Pierre Adolphe Lesson participa à la deuxième expédition[4]. Ces voyages de découvertes étaient donc bien connus à Rochefort ; ils ont vraisemblablement alimenté l'imaginaire fertile de l'enfant Julien.

Le méchant caïman qui entraîne le malheureux Monsieur Piquemouche au pays des Tchutchyz est une allusion au professeur du collège qui lui enseigna la rhétorique l'année de ses quatorze ans. Il le détestait et l'avait surnommé le « Caïman vert[5] ».

Enfin, les différentes mésaventures qui conduisent nos héros au Museum d'histoire naturelle de Londres renvoient à la pratique naturaliste, à la collecte ethnographique d'outre-mer et au petit musée d'enfance de Julien. Rochefort avait une tradition dans ce domaine : l'école de médecine navale, où Gustave avait fait ses études, possédait son musée – que l'on peut encore visiter – avec notamment une partie de la collection Dumont d'Urville. De nombreux voyageurs rochefortais possédaient en outre des collections d'outre-mer qui alimentaient des cabinets de curiosités privés.

La vignette représentant Mademoiselle Clorinda dans une vitrine avec sa peau d'ours s'inspire d'une boîte vitrée regroupant des animaux

Mlle Clorinda dans sa peau d'ours. Détail d'une des huit vignettes reproduites dans Le Manuscrit autographe.

naturalisés, exposée dans le petit musée de Julien.

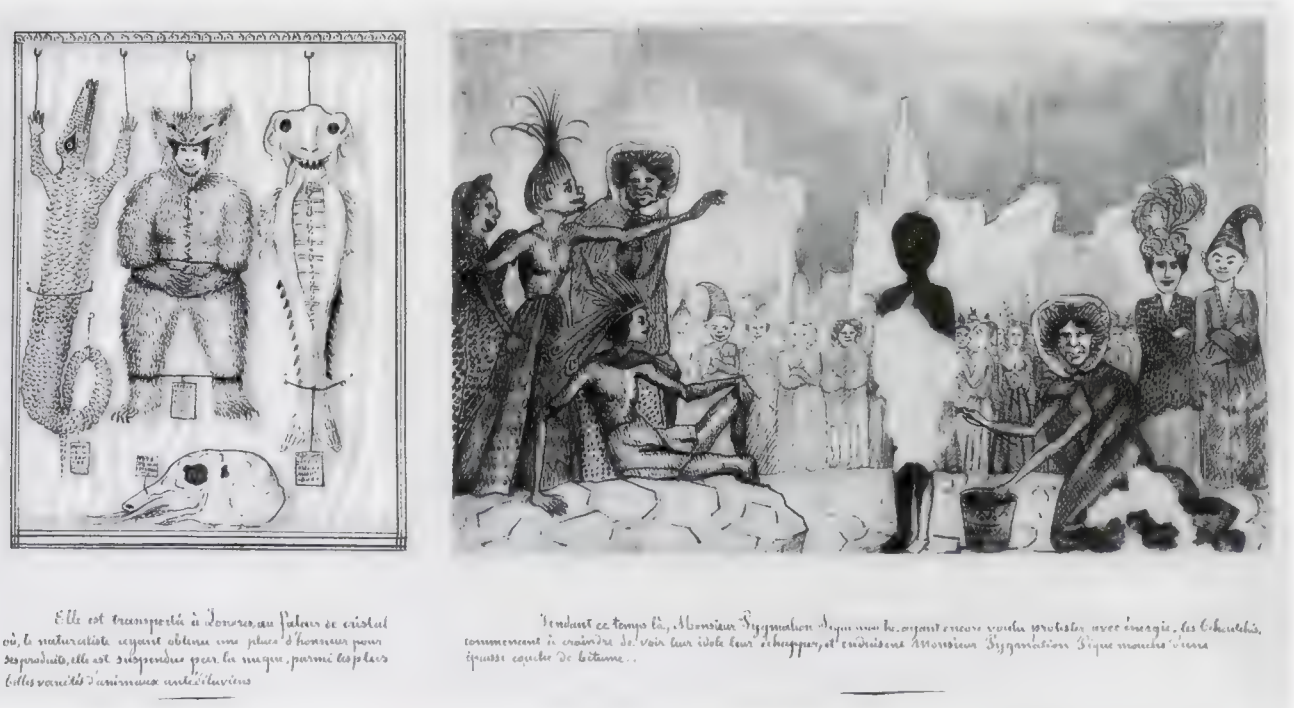
Le thème général du voyage dans des contrées lointaines est significatif de l'imaginaire du jeune Loti : les histoires de sa grand-mère, les lettres de son frère en poste à Tahiti, les récits de voyageurs revenant des colonies, les images de contrées lointaines, l'environnement du port ont alimenté son esprit rêveur et façonné son goût du voyage. S'il signe « Julien Viaud, jeune aspirant à Polytechnique », c'est pour épargner ses parents qui viennent de perdre un fils, mais lui a déjà décidé de sa vocation de marin[6].

Sur le fond du récit, on remarque déjà cette dualité, qui va marquer toute la vie de Loti, entre le désir ardent d'un ailleurs et l'envie permanente du retour, avec encore, à cette époque, la peur de l'arrachement au cocon familial. Le transport au pôle Sud sur le dos d'un aigle, c'est le désir de partir, mais la couvée d'oisillons installée dans la bouche ouverte et gelée de Monsieur Piquemouche, c'est le refuge dans le nid familial, de même que la peau d'ours revêtue par mademoiselle Clorinda est la chaleur du foyer. Enfin, l'enfermement dans la vitrine du musée, c'est le retour à la maison, une maison aimée, mais étouffante, qu'il lui faut aussitôt quitter.

Le traitement graphique

Le titre annonçait soixante-neuf vignettes qui devaient *a priori* correspondre aux soixante-neuf strophes ; les huit disséminées dans le texte sont de petit format et constituent vraisemblablement des essais qui devaient être complétés pour former une histoire en images. Les trois planches qui nous sont parvenues se présentent approximativement dans le format paysage adopté par Töpffer et comportent deux vignettes par page : une grande et une petite. Difficile de savoir si l'ensemble de l'histoire devait toujours garder cette même structure de case, les trois seules planches ne permettant pas d'envisager le rythme graphique général du récit.

Le dessin est tracé au crayon et à l'encre noire sur un papier blanc assez fin, les vignettes sont ensuite découpées et collées par deux sur une planche de couleur bistre en papier plus épais. Elles sont séparées par un espace. Les grandes vignettes mesurent environ 12 cm de hauteur par 19 cm de largeur, et les petites vignettes 12 cm par 9,5 cm ; les planches ont un format de 26 cm de haut par 39,9 cm de large. Le texte est écrit à la plume en dessous de chaque vignette, directement sur la planche ; il est souligné d'un trait court et légèrement épais en son milieu, créant un effet graphique. L'auteur travaille son dessin par petites touches de traits, avec des modulations de noir et de gris, utilisant à la fois le crayon et la plume pour varier ses effets de surface, donner du relief et de la profondeur à ses scènes. La recherche graphique relève plus de l'effet de gravure que du dessin au


Elle est transporté à Londres, au Palais de cristal où, le naturaliste ayant obtenu une place d'honneur pour sa production, elle est suspendue pour la nuque, parmi les plus belles variétés d'animaux antédiluviens
Pendant ce temps là, Monsieur Pygmalion Piquemouche ayant encore voulu protester avec énergie, les Cabucalis, commencent à craindre de voir leur idole leur échapper, et conduisent Monsieur Pygmalion Piquemouche devant leur épouse couleur de betterave...

La troisième planche des Aventures de Mme Pygmalion Piquemouche. *Cliché Maison de Pierre Loti, Rochefort-Sur-Mer.*

Dessin de Pierre Loti (île de Pâques). Cliché Maison de Pierre Loti, Rochefort-Sur-Mer.

trait. On retrouve plutôt le traitement académique de l'art du portrait pratiqué par l'artiste peintre, qui traque la ressemblance dans un dessin laborieux nécessitant immobilité et frontalité du modèle. Ainsi, le personnage principal de Monsieur Pygmalion est d'abord présenté de profil, puis de face. Sa facture est assez maladroite et si la silhouette maigre et tout en longueur évoque quelques héros töpfferiens, on ne trouve pas le caractère vif, délié et caricatural du trait de Töpffer qui rend son personnage à la fois vivant et perpétuellement agissant, sans que le lecteur perde un instant le fil de son identification.

Monsieur Pygmalion, en dépit de ses désopilantes aventures, est figé devant un fond de décor et le dessinateur accorde plus d'importance à la mise en scène générale qu'à la successivité et l'enchaînement des scènes.

Visiblement, le jeune Julien Viaud et sa sœur Marie n'ont pas compris le principe de la bande dessinée inventée par Töpffer, où l'image apporte une information complémentaire au texte et où le récit se construit dans la continuité des images. Dans *Monsieur Pygmalion,* chaque image est un plan fixe qui illustre une strophe, les images ne s'enchaînent pas entre elles, sauf peut-être les deux premières où le lien est fait par la répétition du même personnage. Cependant, sa disposition de profil et son regard tourné vers la gauche sont à l'inverse de l'idée de mouvement. Chez Töpffer, les personnages intégrés dans les images séquentielles évoluent souvent de gauche à droite, accentuant ainsi l'idée de mobilité, créant parfois l'effet de course, quitte à faire volte-face pour indiquer un retournement de situation (voir dans *Monsieur Cryptogame,* la célèbre course sur le bateau, vignette 127 à 135).

Dans les dessins, qu'on imagine plutôt de Julien Viaud du fait de leur maladresse, on a une vision particulièrement figée des déplacements rocambolesques de Monsieur Piquemouche, il n'a pas su intégrer les notions d'ellipse et de séquentialité qui sont à la base de la bande dessinée. Si, au niveau du scénario, les auteurs ont su trouver le ton échevelé et fantaisiste propre à Töpffer, Julien n'était pas encore mûr pour le traduire dans le dessin.

Julien Viaud deviendra l'écrivain Pierre Loti. Profitant des leçons de Marie, il sera aussi un dessinateur prolifique, rapportant des croquis de tous les coins du monde, dont certains sont devenus célèbres, tels ceux de l'île de Pâques ou de Turquie. Cependant, il ne renouera jamais avec la pratique du récit en images et *Monsieur Pygmalion Piquemouche* sera sa seule expérience inachevée. ■

1. *Le Roman d'un enfant* est publié pour la première fois en 1890. Il a été réédité de nombreuses fois et notamment en 1988 "GF-Flammarion" avec une préface de Bruno Vercier.
2. *Ibid.*, chapitre XVI.
3. *Ibid.*, chapitre XXI.
4. *Océanie, les grands découvreurs du pacifique,* CD-rom, Index +/ CM, 1997.
5. *Cf.* Pierre Loti, *Prime jeunesse,* Gallimard, 1999, chapitre IX.
6. *Cf.* Alain Quella-Villéger, *Pierre Loti l'incompris,* Presse de la Renaissance, 1986.

VINCENT BAUDOUX

Saul Steinberg, le dessin revisité

Saul Steinberg est probablement le dessinateur contemporain qui a le plus influencé ses pairs. Des générations successives de dessinateurs reconnaissent ce qu'ils lui doivent, en bande dessinée, en graphisme, en dessin d'humour. Ever Meulen le dit d'un mot: « Tu penses avoir trouvé quelque chose, et Steinberg l'a déjà fait! [1] ». Car Steinberg a révolutionné l'approche du dessin aussi sûrement que Picasso a bouleversé l'art pictural.

Jeux de hasard

Comment cela a-t-il commencé? Où? Un bras, une main, ou le pinceau qui trace peuvent-ils s'engendrer eux-mêmes? La question restera à jamais sans réponse, car cette énigme graphique équivaut au problème de la poule ou de l'œuf. Une des phrases favorites de Saul Steinberg était: « *Je ne suis nullement doué pour résoudre les problèmes. Mon seul talent consiste au contraire à inventer des énigmes... Mon truc à moi, c'est de poser des questions*[2]. » Il suffit d'un encrier, d'une réserve de pigment, pour que se révèlent, l'une après l'autre, les images à venir. À l'heure où la biologie cherche du côté des cellules-souche, où l'on essaie de comprendre comment une indétermination globale s'individualise en fonctions particulières, le parallèle avec l'œuvre de Steinberg semble pertinent. Ce dessin est aussi anonyme que la ligne qui le trace. Jamais Steinberg ne nous éblouira par des prouesses de virtuose de la plume ou du pinceau, au point que son type de dessin paraît à la portée de tout débutant un peu dégrossi. Tout est dans l'idée. Avec Steinberg, la main et les moyens matériels se rangent au rayon des accessoires. Si prouesse il y avait, elle serait de l'ordre de la pensée. On se souvient alors de Vinci considérant l'art comme relevant de la *Cosa mentale*, et de Hergé affirmant que son tracé était « cérébral ». Ils sont très peu, tant dans l'histoire du grand art que dans celle de la bande dessinée, à pouvoir y prétendre...

Cela commence souvent comme un jeu, la main qui trace de simples lignes au hasard, ici les plus élégantes calligraphies, là les pires des gribouillis, en passant par chacun des régimes possibles et imaginables, des variations de spirales, des labyrinthes, une simple ligne droite, ou un quelconque accident de la plume. Tout peut convenir. Car le dispositif, débarrassé des contraintes de reproduction, de virtuosité et d'expression, permet la plus grande des libertés, et l'imagination produit des images comme le pommier ses pommes. Il faut, à ce propos, se souvenir de Töpffer racontant la naissance de l'un de ses romans en estampe: « *Ce qui nous donna un jour l'idée de faire toute l'histoire d'un Monsieur Crépin, ce fut d'avoir trouvé d'un bond de plume tout à fait hasardé la figure ci-contre. (...) De là une épopée issue bien moins d'une idée préconçue que de ce type trouvé par hasard*[3]. » Il semblerait que Steinberg n'agisse pas autrement.

Sans titre, *1944. Encre sur papier, 36,8 x 27,9 cm. Paru dans Steinberg,* All in Line, *1945*
© *The Saul Steinberg Foundation/ADAGP, Paris 2003.*

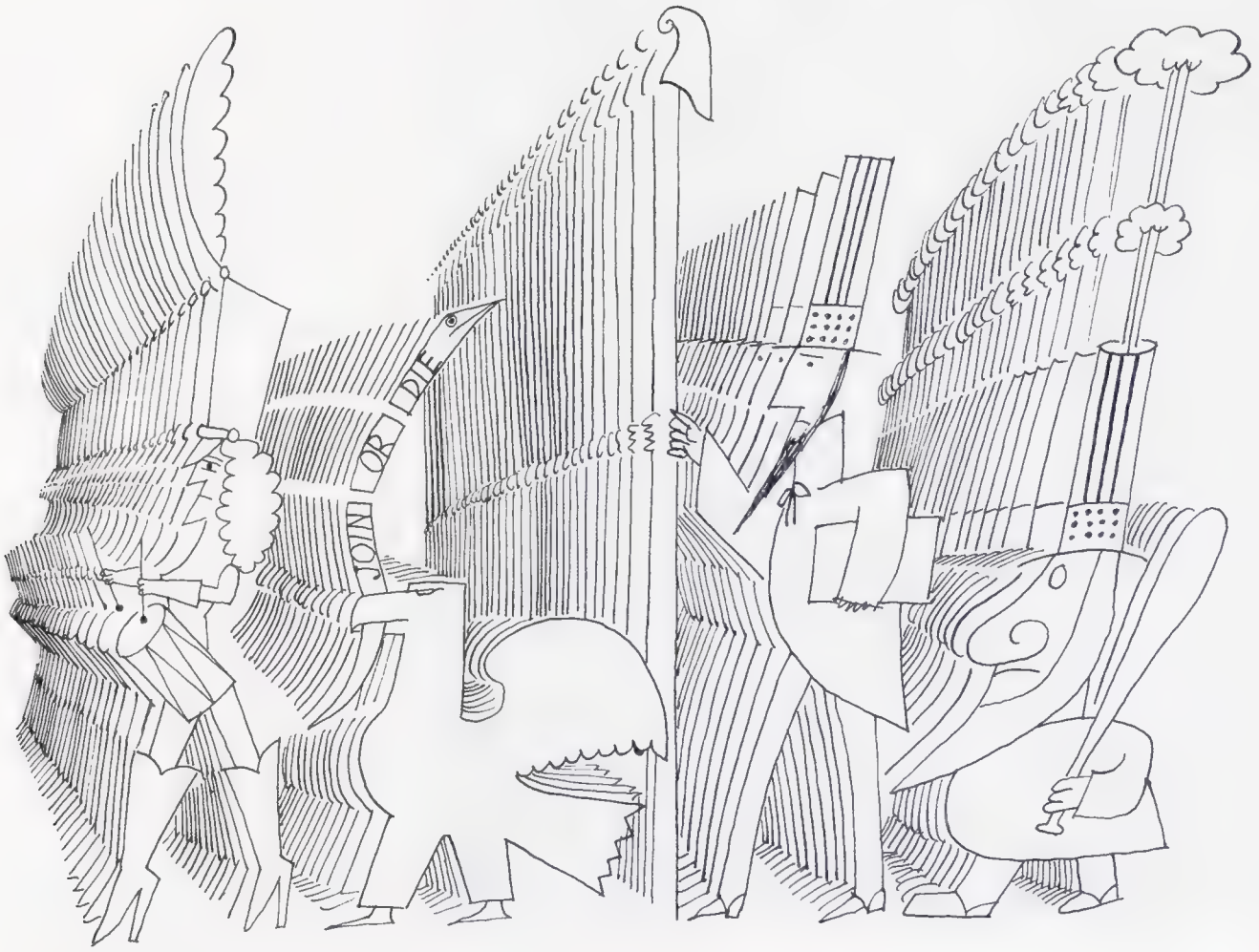
Le peuplement des signes

Il faut signaler la convergence des dessins de Steinberg avec les travaux de Paul Klee, un des géants de l'art pictural du XX[e] siècle. Certains extraits des *Esquisses pédagogiques* de 1925 pourraient avoir été écrits pour les images de Steinberg: « *une ligne active prenant librement ses ébats. Promenade pour la promenade, sans but particulier. Cette même ligne avec des formes d'accompagnement* [4]... ». Cependant, à la différence de Klee qui réfléchit comme un artiste de la première moitié du siècle, Steinberg aborde de front le monde contemporain et les médias. Par exemple, la petite planète qu'il imagine en quatrième de couverture du numéro 157 de *Derrière le miroir*, toute en couleurs, qui tourne dans le trou noir de l'univers, se peuple du monde industrialisé des artefacts colorés de la production de masse. Ceci est à la fois une planète plusieurs fois millénaire et un objet actuel, enfin ce l'était en 1966 quand le dessin a été produit, puisqu'il s'agit d'un disque 33 tours vinyle. Le monde industriel contemporain s'est tellement peuplé d'êtres et de choses qu'il est lui-même devenu une marchandise, destinée à se démoder afin être remplacée au plus vite (le vinyle par le CD, par exemple) et faire ainsi tourner la machine économique. En Amérique surtout, là où Steinberg vivait, dans une des plus grandes villes du monde, New York, les signes urbains ont tout colonisé. Il y en a partout, tellement

qu'on ne sait plus quoi en faire. Ils apparaissent chaque jour en nombre plus important, croissent et se multiplient à vue d'œil.

Cette passion pour la diversité des signes plonge ses racines très loin : « *Je suis né dans un pays compliqué, en Roumanie, où il fallait se frayer un chemin parmi de multiples vérités contradictoires, une magnifique école pour un romancier. (...) J'ai lu Anatole France en italien, Hemingway en français,* I Promessi Sposi *en anglais, et en 1927 j'ai vu à Bucarest les* Précieuses ridicules *jouées en yiddish... La Roumanie était un pays très mélangé, plein d'extrêmes, génial par certains côtés, imbécile par d'autres. Un pays d'enfants prodiges, on naissait avec deux ou trois langues, c'est déjà un bon début pour apprendre le doute*[5]... » Un long périple conduit Steinberg de sa Roumanie natale vers l'Amérique, où, surpris par la guerre, il est enrôlé dans la marine. On l'envoie en Chine, en Inde, en Afrique du Nord, en Italie, histoire de confirmer à l'échelle mondiale la relativité des signes culturels, et leur instabilité. Ce qui est raison ici est folie là-bas. Et inversement. Il n'y a jamais de vérité. Pour cause de guerre, Steinberg ne découvre pas l'Amérique par New York, mais par Miami, beaucoup plus au sud. Miami, exubérante capitale de l'Art Déco, avec ses juke-boxes kitsch, ses cimetières et ses monuments qui le sont tout autant, la musique be-bop, le soleil, les palmiers, les retraités obèses en short, la rutilance des Cadillac. Et dans l'euphorie de la victoire, les défilés clinquants de majorettes, soit le simulacre de Disneyland, dès les années cinquante.

The Inspector s'ouvre ainsi sur un long défilé de treize pages, recueil des clichés américains qui se suivent comme à la parade, de la Statue de la Liberté à l'oncle Sam, en passant par les astronautes et les cow-boys et les Indiens. Ces premières images, « *qui rendent aux Américains ce qui leur appartient, mais de telle manière qu'ils puissent le voir comme seule une personne venue d'ailleurs peut le faire*[6] », feront bientôt la une des plus grands journaux. Sans l'avoir voulu, et n'étant pas encore vraiment intégré à sa nouvelle nation, Steinberg devient un ambassadeur culturel des États-Unis ! À partir de 1945, il sera le chroniqueur attentif et exemplaire des signes qui font l'Amérique, avec ses particularités que l'on voit tellement mieux lorsqu'on vient de l'extérieur.



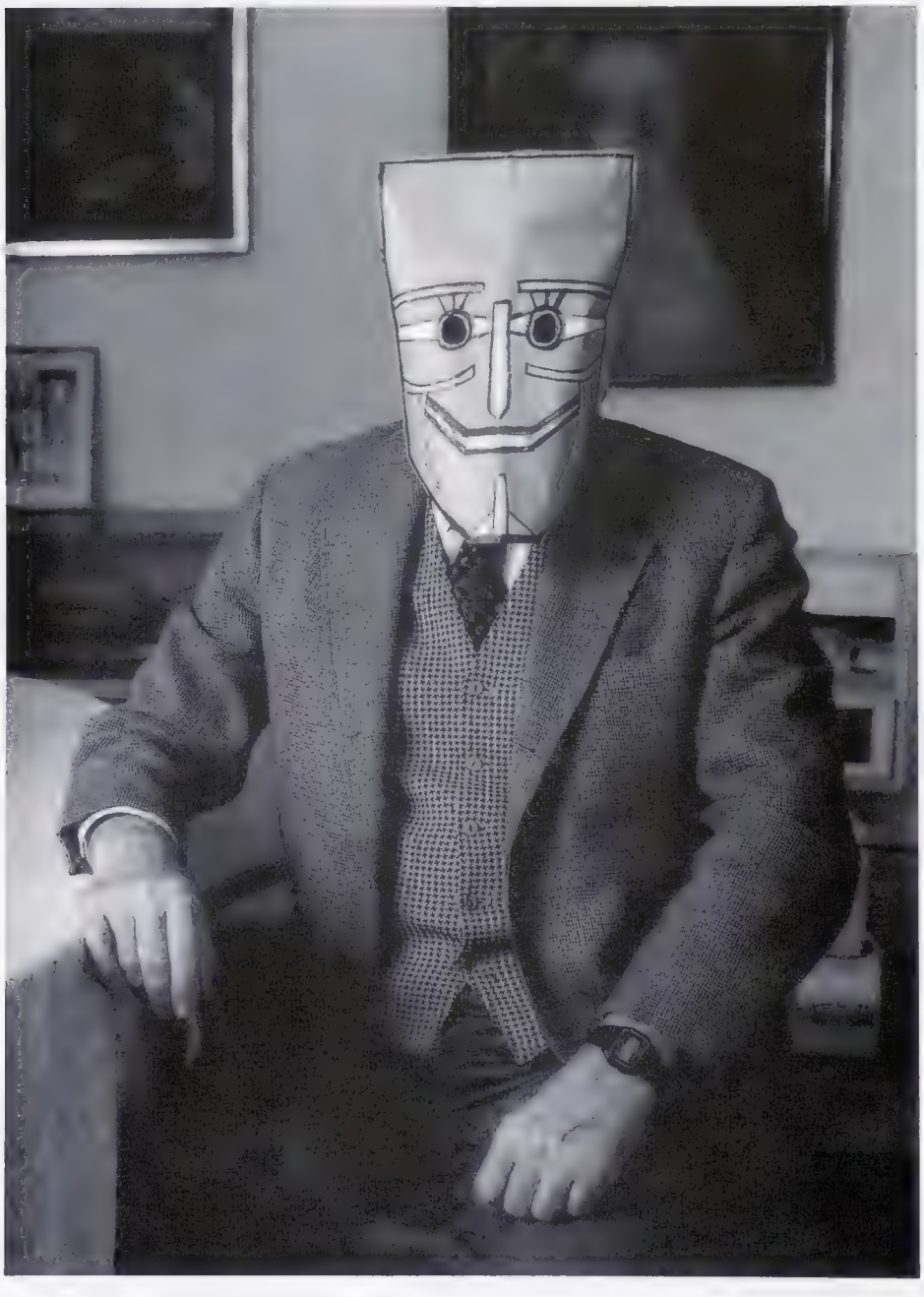
Ci-dessus : Sans titre, *1968. Encre sur papier, 36,8 x 58,4 cm. Paru dans* The New Yorker *le 25 mai 1968*
© The Saul Steinberg Foundation/ADAGP, Paris 2003.
En haut : Sans titre, *1966. Publié dans* Derrière le miroir *n°157 © The Saul Steinberg Foundation/ADAGP, Paris 2003.*

Masques

Tous les commentateurs qui ont écrit sur Steinberg ont remarqué que cette question de la conformité et de l'identité est, sous toutes ses formes, au centre de ses préoccupations. Ainsi les fameux diplômes dessinés à la main, dont les signatures, typographies et pseudo-sceaux ou cachets ne sont que des similacres illusoires, bien qu'à première vue ils se confondent avec des vrais. Ces illisibles pièces de certification sont donc l'exact contraire de ce pour quoi elles sont faites. Il n'y a pas que les objets: « *On pourrait diviser la vie de l'homme en deux parts: sa vie émotionnelle, physique, intime, et sa vie politique et mondaine, où il voit d'autres personnes et a constamment à apparaître dans une forme attendue… Ce que les gens font, spécialement en Amérique, c'est de fabriquer pour eux-mêmes un masque de bonheur. Ils mettent sur leur visage un perpétuel sourire rassurant* », dit Steinberg.

« *Mais le dieu représenté ici, c'est le Stéréotype, comme si le Stéréotype était le grand Manitou de notre société, dont Steinberg serait le sorcier tout à fait hérétique*[7]. » L'ironie de Roland Barthes le pousse à utiliser « Manitou », un mot algonquin, alors qu'on sait le génocide perpétré par les cow-boys de la Liberté à l'endroit des natifs Américains (les « méchants » Indiens). Barthes écrit encore « sorcier hérétique », une antithèse pour signifier que Steinberg, tout en ayant accès à la magie des signes – graphiques – inaccessible au commun des mortels (ce qui le place en connivence avec le Manitou), voire aux dessinateurs eux-mêmes, serait en même temps dépositaire d'une pratique rétive et contraire au dogme du masque du bonheur, imposé par ce même Stéréotype.

Steinberg conclut son livre intitulé *Le Masque* par une série de photographies montrant des personnes portant des masques de papier qu'il dessine ou peint, ces masques n'ayant aucun lien direct avec la personne qui le porte. Si Steinberg lui-même se laisse volontiers photographier au début de sa carrière, on sent bien qu'avec le temps qui passe, la chose devient plus compliquée. Ainsi, il y a cet admirable portrait photographique réalisé par Evelyn Hofer dans le catalogue de l'exposition Maeght de 1986: *Pour vivre heureux, vivons cachés.* Le voici, décentré, vieillard anonyme, la tête dissimulée sous un de ses masques, les traits marqués, les yeux peints en noir, accoudé comme il se doit à sa table, non pas sa table de travail mais celle, plus conviviale, de la salle à manger, où traînent néanmoins les outils du dessin, plume, crayon, gomme, ainsi que l'un ou l'autre polaroïd d'œuvres récentes. Il parle: « *Le masque n'est pas un portrait mais une sorte de prototype. Il permet de garder une apparence d'optimisme permanent. J'utilise le masque pour poser pour une photographie. Sous le masque, je me sens calme, autrement l'appareil photographique me panique totalement*[8]. » Et encore: « *J'ai fait des masques de ma tête en sacs de papier. Je pouvais me détendre à l'intérieur des masques et montrer de moi une image constante à l'appareil… Ainsi j'ai utilisé la photographie d'une façon contraire à son propos*[9]… » On a envie d'ajouter: Steinberg utilise la photographie à rebrousse-poil, exactement comme il utilise le dessin à contre-courant si on le pense comme technique de reproduction – statut perdu, il est vrai, depuis l'invention de la photographie. Mais, outre la possible gêne d'un individu mal dans sa peau devant l'appareil photographique, ne pourrait-on imaginer que cette tête enfouie dans le sac serait une manière de pénétrer le dessin?



Steinberg portant l'un de ses masques. Photo Evelyn Hofer (détail), vers 1960. Tous droits réservés.

Entrer dedans pour devenir, littéralement, le dessin. Une des significations de ces masques serait : « "je" n'est plus là, n'existe que le dessin ! ». Le devenir-dessin de Steinberg serait ainsi accompli.

Le nez

Si le visage de face est la manière par laquelle, dans la vie, nous communiquons le mieux avec nos semblables (idéalement, les yeux dans les yeux, comme le sait tout bon communicateur), par contre le profil, plus différencié, permet de mieux typer. En bande dessinée, on cumule souvent ces deux visions. Sans remonter aux petits nez tout ronds de McManus qui ont tant impressionné Hergé, rien n'affecte la configuration du tubercule servant de nez à Gaston, quel que soit l'angle sous lequel Franquin le dessine. Cela se voit souvent chez les dessinateurs : un nez de profil dessiné sur un visage vu de face, ou de trois-quart, *etc.* Ce nez (graphiquement fixe) serait signe de reconnaissance, permanent, autour duquel varient les autres signes du visage. Et, tout comme jadis il fallait garder l'église au milieu du village, il est à parier que pour beaucoup, ce nez stable au milieu du visage sert de point de repère visuel, à partir duquel tout s'articule.

Tout autres sont les nez dessinés par Steinberg. Il dit : « *Le nez est l'instrument fiable par excellence. Freud a fait le mauvais choix en laissant tomber le nez pour le sexe. Quand j'essaie de renifler le passé, je laisse mes émotions nasales me dire la vérité. Je découvre que je suis une maison. Dans la chambre et le salon se trouvent mes meilleurs amis et mes nombreux parents : les sens, les yeux, le nez, la langue, les doigts, tous plongés dans des conversations et des émotions constantes. Je soupçonne les yeux et le nez d'être plus vieux que moi et de posséder leur propre cerveau*[10]. » Steinberg n'a pas tort, car les anciens vertébrés marins que nous sommes, et dont nous gardons toujours profondément enfoui le cerveau primitif, dépendaient essentiellement du sens olfactif plus que de tout autre afin de se nourrir et se reproduire. Nous avons tous en mémoire le grand succès d'Oliver Sacks, *L'Homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, dans lequel il raconte l'aventure étonnante de ce jeune collègue dont l'odorat devient comparable à celui d'un chien, et tous les changements heureux et malheureux que cela implique dans sa nouvelle vie. Steinberg évoque encore *Le Nez* de Gogol, la très belle histoire « *d'un homme qui s'éveille le matin, un coiffeur, il prend pour petit-déjeuner un oignon et un morceau de pain, et en rompant le pain, il trouve un nez. À quelque temps de là, un fonctionnaire de la ville s'éveille sans nez. Ensuite le nez est aperçu en voiture avec deux femmes, bref, c'est le commencement du surréalisme. En peinture ou en sculpture, on ne peut pas enlever un nez, ce serait tout de suite macabre. Tandis qu'en dessin, c'est possible, ce n'est qu'une ligne qui disparaît ou à laquelle il prend la fantaisie de devenir un labyrinthe… Gogol a raisonné comme un dessinateur avec une ligne*[11]… »

Steinberg dessinera donc des centaines de visages dont le nez n'est reconnaissable qu'à sa position au milieu de la figure. Des nez qui deviennent n'importe quoi mais ne ressemblent pas, même de loin, à un nez. Il ne s'agit pas de remplacer ce nez par un autre objet, aussi farfelu soit-il, par exemple une trompette ou un canari, mais de dessiner une ligne tout fait indépendante de ce qu'elle est censée représenter. Faut-il parler d'arbitraire ? Pas forcément, puisque nos sens sont équipés pour recevoir une fraction, mais une fraction seulement, des informations qui nous entourent. D'où notre besoin de sorciers, branchés sur l'invisible. Steinberg l'explique : « *L'autre jour je regardais mon chat, je le voyais absolument bombardé par des milliers d'informations,*

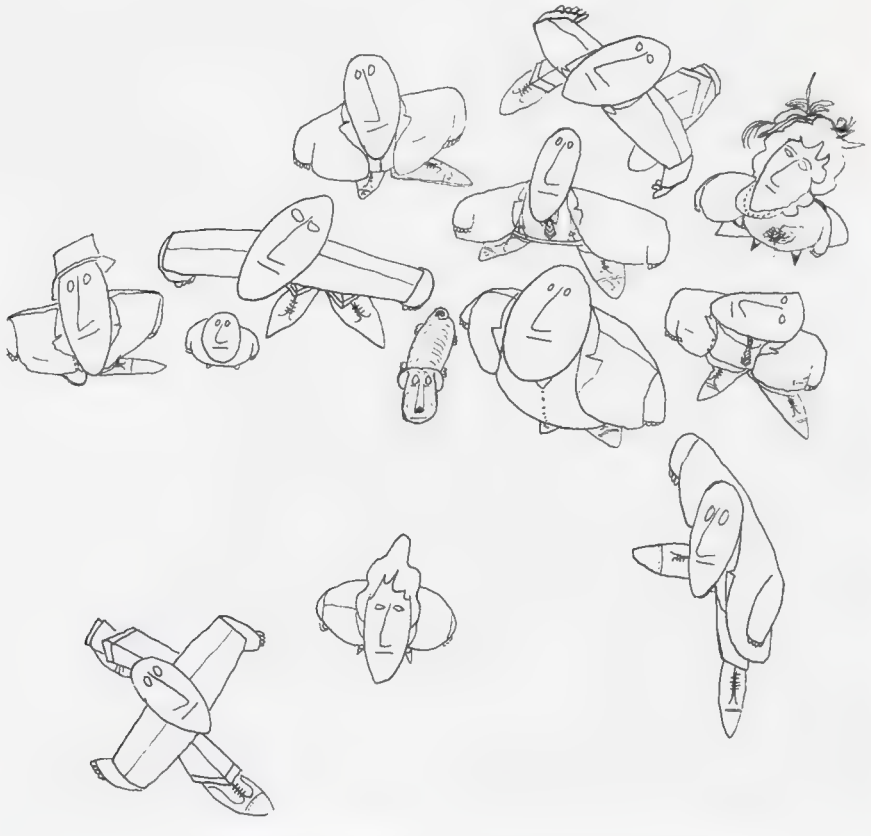
Nose V, *1980. Crayon de couleur, pastel, feutre et graphite sur bois, 55,9 x 40,6 cm*
© The Saul Steinberg Foundation/ADAGP, Paris 2003.

des sons que nous n'entendons pas, des odeurs que nous ne sentons pas, des vibrations que nous ne percevons pas, mais qui font bouger ses moustaches. Quel travail, c'est épuisant, pas étonnant qu'il dorme dix-huit heures par jour ».

Il n'est pas étonnant non plus, dès lors, que Steinberg se soit essayé à un autre type de travail moins visuel, le toucher. Il s'agit de petites sculptures, qui « représentent » des tables et des objets familiers du dessinateur, dont souvent, des livres. Mais vous ne pourrez jamais lire ces livres, parce qu'ils sont en bois. Vous les soupesez, vous les palpez (chacun de ces modules étant déplaçable). Leur contact s'établit d'abord par la main. Vous encaissez leur présence de matériau brut, son poids, sa tactilité, jusqu'à l'odeur. Ah, la bonne odeur proustienne d'une bibliothèque ! Bref, vous êtes dans le monde des sensations. Les premières sensations d'un dessinateur au travail vont au siège sur lequel il pose les fesses, au crayon ou la plume qu'il tripote de ses doigts, à la table sur laquelle il appuie les coudes. On nage en plein Francis Ponge. Est-ce un hasard, Ponge a publié un livre sublime tout entier dédié à sa table d'écrivain[12], dont des pans entiers pourraient s'ajuster au travail de Steinberg ! Ponge et Steinberg, qui, travaillant chacun de leur côté, ont compris, comme Paul Klee jadis, que l'œuvre c'est d'abord la fabrique de l'œuvre, qu'il s'agit de brouter les livres aussi patiemment que le blanc du papier sur la table à dessin. Les cinq sens en bataille, Steinberg travaille le nez collé à sa table, comme un cochon renifleur de truffes.

Proche et lointain

Souvent, on a l'impression que chez Steinberg c'est le dessin qui regarde le dessinateur. Il y a même ce dessin tout à fait explicite dans *The Art of Living* où les petits personnages sont dessinés comme s'ils étaient vus de la fenêtre du premier étage (comme chez Grandville), ou comme s'ils déambulaient sur la page, levant tout à coup le nez vers le dessinateur. La scène se meut en toute indépendance de son géniteur. Dessiner, pour Steinberg, c'est assister à un spectacle où vous, auteur, n'êtes pour rien. Tant pis pour votre ego. Ce dessin vous regarde. Les petits passants lèvent la tête, ils vous interrogent silencieusement de leurs yeux vides, comme si vous les observiez d'un balcon ou d'une fenêtre.



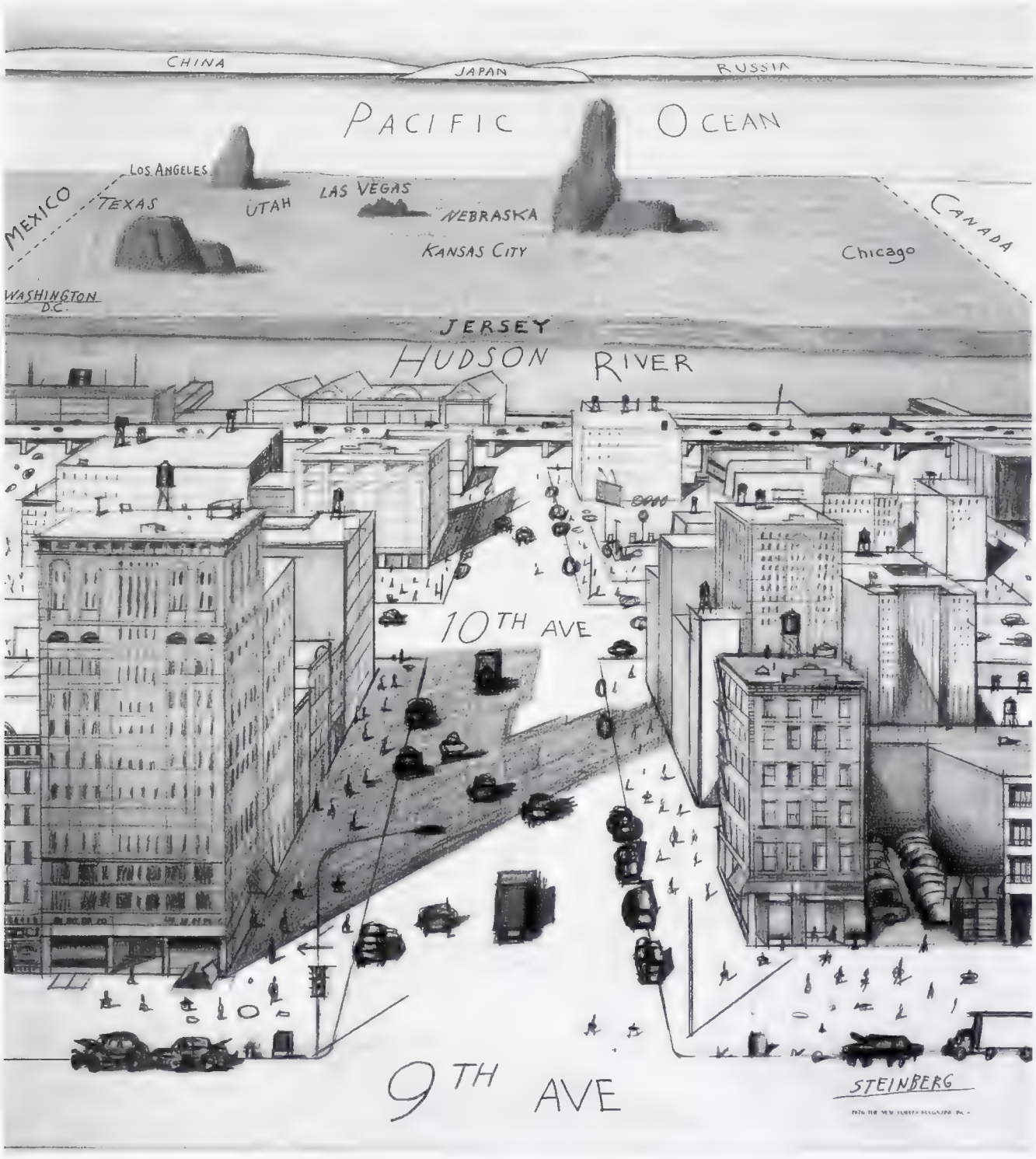
Sans titre, *1949. Encre et graphite sur papier, 36,5 x 58,7 cm. Paru dans Steinberg,* The Art of Living, *1949 © The Saul Steinberg Foundation/ADAGP, Paris 2003.*

Cependant, même lorsqu'il figure la distance, ou la profondeur, Steinberg ne peut s'empêcher de la nier. Il imagine mille trucs pour la tromper, l'usage de réversibles par exemple, de reflets, de détails que l'on peut lire à la fois lointains et proches, *etc.* Ainsi, l'image qui ouvre *All exept you* représente des petits bonshommes que l'on voit à une certaine distance, comme sur une scène de théâtre. Plus loin encore, flottant dans le ciel, il y a ces formes que chacun aura reconnues : des pistolets d'architecte. Or, il n'y a pas moyen de situer exactement ces pistolets dans l'espace, ils flottent, frontaux, ils pourraient se trouver très loin et être gigantesques, tout comme ils pourraient se trouver en avant-plan, devant les personnages. Le lointain ici. L'infini à portée de main.

Le sommet sera atteint en 1976, le 29 mars, avec la couverture pour le *New Yorker Magazine* que tout le monde connaît[13], publiée en poster tant la demande fut grande de la voir affichée sur les murs. Elle rend Steinberg mondialement célèbre du jour au lendemain, et fait de lui l'un des dessinateurs les plus imités. On lui avait demandé, à lui, l'homme des proximités, d'imaginer une couverture qui joindrait les deux côtés du Pacifique, qui partirait de la côte est des États-Unis, New York, en ligne droite jusqu'au Japon, la Chine et la Russie, à travers tout l'océan. Donc impossible à visualiser sur une feuille plane, pour cause de courbure terrestre. Comment faire ? Il y a deux dessins dans ce dessin : le premier qui fait les deux tiers inférieurs du format carré, avec sa perspective, impeccable, tracée à la règle, frontale, en plongée, avec les ombres rigoureuses du soleil levant, les buildings, la taille des objets et des humains qui décroît avec la profondeur, une diminution progressive de l'intensité des couleurs, bref tout ce que l'on enseigne aux cours de perspective classique. L'ordre normatif règne jusqu'aux quais de la rivière Hudson. Mais là, un flux latéral bloque votre regard qui autrement s'enfuirait en ligne droite, jusqu'à s'éteindre dans l'infini indifférencié du point de fuite. Ainsi, après vous avoir embarqué dans le confort d'une vision historique sans problème, Steinberg change de régime visuel dans le tiers supérieur, et colle un

deuxième type d'espace, hétérogène au premier. Car, sans transition, votre œil perçoit une espèce de table de billard en feutre vert, ou encore une pelouse minée par des taupes. Quelque chose d'impossible parce que c'est plus loin, et en même temps dessiné comme si c'était tout près, comme une table, avec des stalagmites, un monde souterrain qui pousse par en dessous. On était loin, on est proche. On était optique, froid, on est tactile, chaud. Les détails étaient analytiques, on nage dans le bain de couleur. C'est impossible, paradoxal, mais ça marche. Car s'il y a continuité dans la logique claire, le Nebraska et le Pacifique étant plus loin que le bout de la onzième avenue, il y a dysfonctionnement optique dans le fait de mettre un gros plan coloré derrière la trouée logique de la perspective. Ensuite Steinberg cadenasse le tout par le mur blanc du Pacifique, puis un triple ruban bleu, blanc, rouge, genre falaises de Douvres. Le même blanc qui est celui du bas de page, afin que, optiquement, le tout proche et le tout loin se lisent dans la même définition visuelle.

Je me suis souvent interrogé sur le succès de cette image. Pourquoi celle-ci et pas une autre? Et je crois comprendre peu à peu la fascination qu'elle exerce: elle ferait le tour du dernier continent qui reste à découvrir, non pas un continent perdu au



View of the World from 9th Avenue, *1976. (Paru en couverture du* New Yorker, *29 mars 1976.) Crayon de couleur, pastel, aquarelle, encre et graphite sur papier, 71,1 x 48,3 cm © The Saul Steinberg Foundation/ADAGP, Paris 2003.*

milieu de l'océan Pacifique, mais plus étrangement l'intérieur de notre tête. En effet, tout le bas est analytique, le 9 précède le 10, le dessin est fait de points différenciés, par exemple l'individualité des piétons, la circulation des voitures et des camions. Le monde vertical, rationnel, mesurable, régi par le temps des horloges. Dans quelques secondes, l'ombre aura bougé. Le cerveau gauche dans toute sa splendeur. Tandis qu'au-dessus, passant des enchaînements logiques et en profondeur à la latéralité, là où réside le Pacifique, Steinberg dessine le monde spatial, global, plus difficile sinon impossible à déterminer par le mode verbal. Un monde de strates horizontales, de purs flux de couleurs, avec plusieurs horizons successifs. Et surtout, un monde hors du temps, avec des océans, des continents, c'est-à-dire une cartographie, mais blanche et silencieuse. Le thème de la cartographie est essentiel chez Steinberg, dès le début lorsqu'il voyageait au bout du monde pour le compte de l'armée américaine, mais jamais la cartographie comme travail analytique; toujours comme topologie, proximité, lieu d'émergences et de dérives, comme les îles, le Japon, la Chine et la Russie émergent et dérivent dans l'océan blanc de la feuille de dessin. Une tectonique des plaques (par définition lente). La cartographie qui reste à faire, pas l'historique conquête des colonies. Les rêveries nomades, pas les constructions sédentaires. Les courbes des collines, et pas les érections d'architecture. Tout cela à partir de la fenêtre de l'atelier du dessinateur, de sa table à dessin.

Gammes et haute couture

Picasso entourait les empreintes de son pouce d'un simple trait pour y faire apparaître un papillon aussi facilement qu'un magicien tire un lapin de son chapeau. On devine qu'à la place du papillon, il lui aurait été tout aussi simple de figurer une femme nue ou une corrida. Le principe du dessin chez Steinberg est identique, il inverse la relation séculaire du modèle au dessinateur. Tout est là. « *Ce que je dessine, c'est du dessin.* » (...) Ou encore: « *Le dessin dérive du dessin* ». Steinberg s'oppose à la tradition normative qui, décidant d'abord d'un modèle, d'un motif, essaie ensuite de le transcrire. Toujours dans la reproduction (« qu'est-ce que cela représente? », question primordiale, entendue dans tous les musées du monde), quitte à inventer des signes, en second lieu, en référence à... Parlant de littérature, Italo Calvino ne dit pas autre chose: « *En trois cents sonnets et plus, Pétrarque fait semblant de croire qu'il marche en pleine campagne en proie à toutes les souffrances et toutes les angoisses, tandis qu'au contraire il est assis tranquillement sans son cabinet de travail, sa chatte sur les genoux, ciselant ses vers avec une satisfaction entière. Il faut attendre Mallarmé pour que le poète s'aperçoive que sa poésie advient "sur le vide papier que sa blancheur défend", et nulle part ailleurs. Il n'est plus douteux, avec Mallarmé, que les paroles écrites soient de l'écriture, ou le noir de la nuit la couleur de l'encre*[14]. »

On s'attendrait à ce que Steinberg œuvre à l'abri du monde verbal. Et il est vrai que la plupart de ses dessins se passent de légende. Tout discours y est superflu tant le scénario est immédiatement compréhensible par le seul visuel. Mais Steinberg s'est régulièrement frotté au calligramme, parce que ce dernier fusionne les mondes pourtant irréductibles de l'imagination (analogique) et du code (digital), d'habitude si antagonistes. Autant changer l'eau en vin: le calligramme est l'épreuve la plus redoutée des dessinateurs et des graphistes, parce qu'elle exige de concilier ce qui d'habitude s'exclut. D'instinct, Steinberg en a produit des dizaines. Le *logos* s'y

Sans titre, *vers 1942. Encre sur papier. Paru dans Steinberg,* All in Line, *1945 © The Saul Steinberg Foundation/ADAGP, Paris 2003.*

spatialise, plongeant ses racines dans la pratique vitale du dessin. Même lorsqu'il œuvre au cœur du monde verbal, parmi les lettres de l'alphabet, il y aura toujours chez Steinberg un petit bonhomme à qui il arrive quelque chose, ou qui provoque quelque chose. Ces lettres et ces mots sont une histoire parce qu'ils sont spatialisés, en un lieu concret, un récit, un volume, un corps. Les mots et les lettres chez Steinberg ne racontent pas des histoires, ils sont histoires.

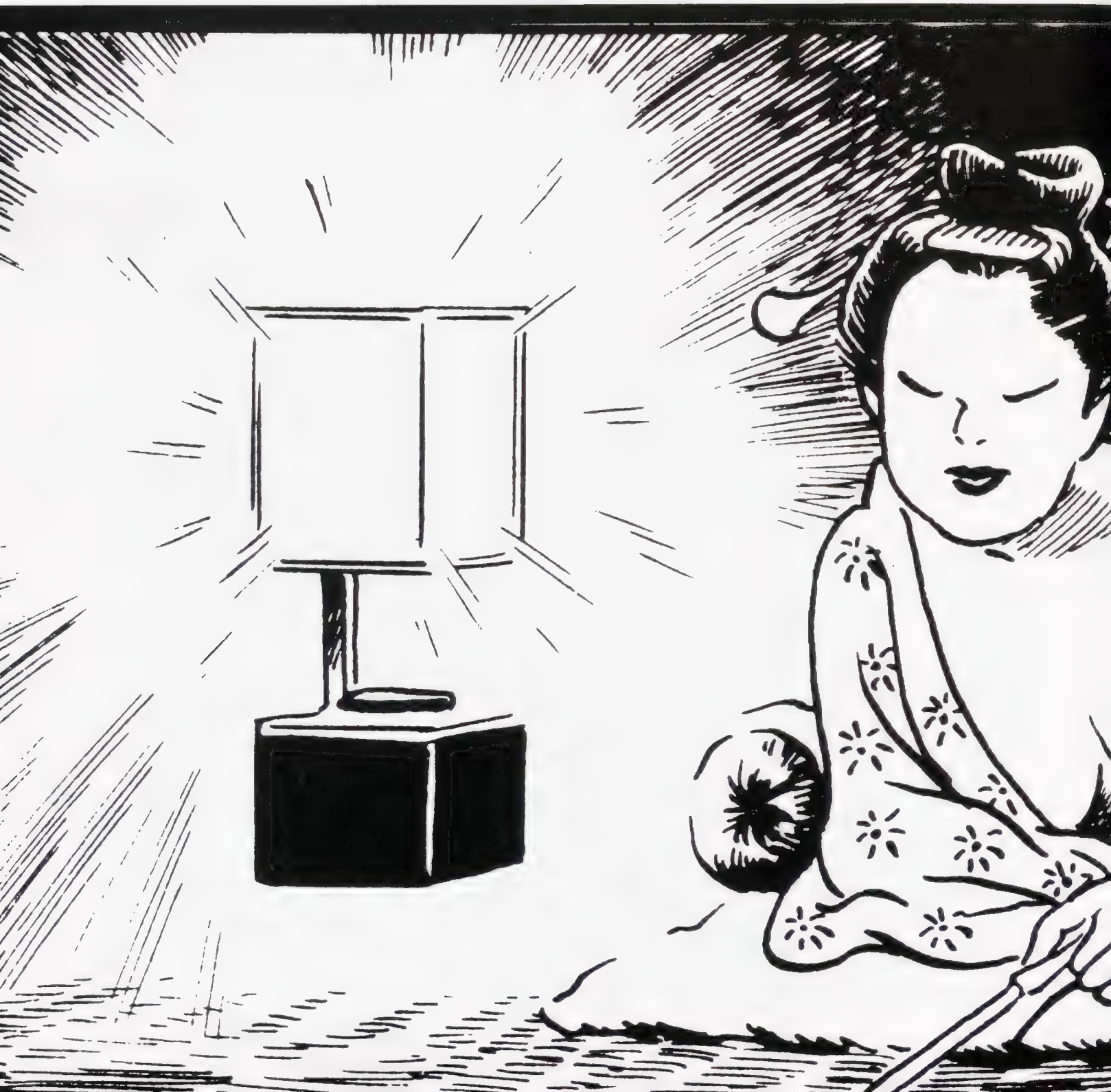
Tout est bon pour Steinberg, et pas seulement le dessin, pour dérouler des séries qui ramènent immanquablement aux images, qui font du dessin avec ce qui, *a priori*, n'en est pas. Jusqu'aux mots, ces champions de l'arbitraire du code. Chacun connaît les séries effectuées à l'aide de tampons, de cachets, à partir de vieilles gravures, de papiers millimétrés, d'empreintes digitales, de partitions musicales, etc. « Country Noise », la première illustration du catalogue de *The Pace Gallery*, en 1987 (reprenant un travail publié dans *The New Yorker* en 1978), est encore plus radicale: Steinberg se contente d'illustrer des lignes de tirets typographiques, normalisés, par un mot évocateur de sonorités correspondantes (téléphone, moustique, pluie sur le toit, et bien d'autres). *The Labyrinth* s'ouvre par une ligne droite continue, immuable, horizontale, qui ne grossit pas, ne se brise pas, ne change pas de direction. Cette ligne magique qui se métamorphose ensuite en images est, avec les années, devenue un classique incontournable de toute bonne école de graphisme, à la fois gammes et haute couture du dessin. Jusqu'aux photographies, ces ennemies héréditaires du dessin, que Steinberg détourne de leur sens initial en y ajoutant ce petit détail faisant qu'on les lit autrement. Ainsi ces images où Steinberg superpose le dessin d'une femme nue à la photographie d'une baignoire remplie d'eau, sans cela désespérément banale. Pour le dessinateur, l'équation est simple: ne jamais voir les choses pour elles-mêmes, dans ce qu'elles représentent ici et maintenant en leur état fortuitement actuel, mais imaginer ce qu'elles pourraient devenir (à titre tout aussi temporaire). « *Rendre visible* », disait Klee. Tout est déjà là, devant mes yeux, mais comme une photographie en attente de son révélateur, comme une image virtuelle qui reste à dessiner, comme la nappe d'eau attendant le sourcier.

Il faut revenir au premier dessin choisi par Steinberg pour ouvrir son premier recueil, *All in Line*, en 1945. Il y dessine une demoiselle manipulant des cintres en fil de fer. Elle les métamorphose en images, en masques emplis de sourires positifs. Est-ce du dessin, le fil de fer devenant la ligne d'encre noire dont parle Steinberg? Est-ce de la sculpture? Est-ce de l'art? Peut-être déjà le petit cirque de Calder? Matisse? Une réponse à Marcel Duchamp? Est-ce déjà la ligne claire chère à Hergé? La manière de faire de Lewis Trondheim, de Chris Ware? Elle transforme la fonctionnalité préétablie de chaque cintre en autant de visages riants, ou d'animaux. Si le fil de fer devient un cintre, pourquoi un cintre n'envisagerait-il pas un devenir image? Nous devinons que cette pratique pourrait être infinie. À partir de la simple ligne noire que la jeune fille manipule, assise sur le sol, elle peuple le monde. Les images, les signes et les clichés adviennent, ils deviennent les Steinberg à venir, tous, c'est-à-dire pratique ludique autant que théorie rigoureuse, une introduction facétieuse et sérieuse à l'art, qu'il soit ancien ou moderne, et, souvent, un immense potentiel offert à la bande dessinée. ■

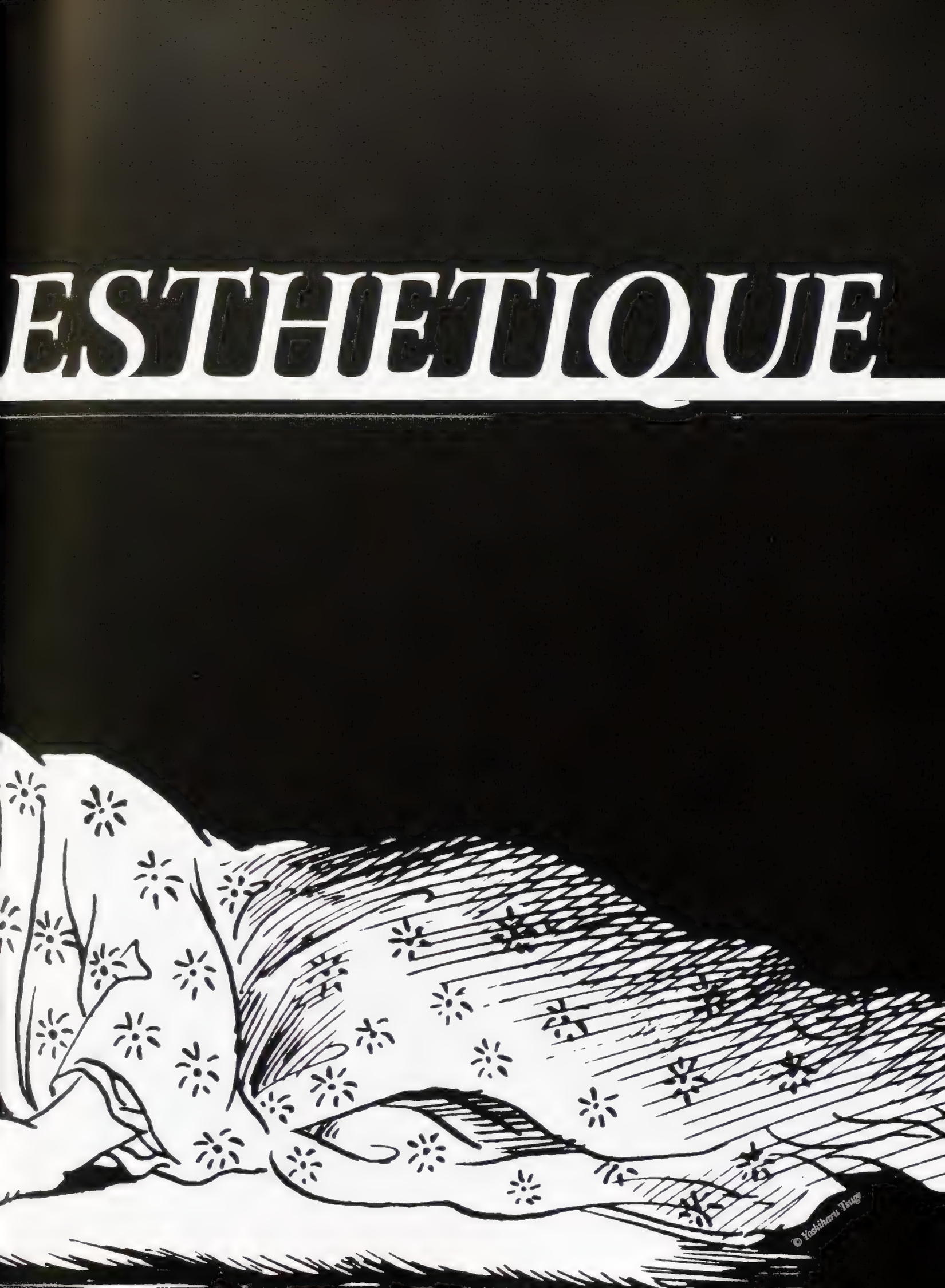
1. Ever Meulen, *Conversation avec Vincent Baudoux*, Tandem, 2002.
2. Adam Gopnik, « Le nain de la maternelle », *Égoïste* n° 12, tome I, Cassini, 1992.
3. Cité par Thierry Groensteen et Benoît Peeters, *Töpffer, l'invention de la bande dessinée*, Hermann, 1994, p. 201.
4. Paul Klee, *Théorie de l'Art Moderne*, Gonthier, "Médiations", 1964.
5. Jean Fremon, « Conversation avec Saul Steinberg », *Repères, Cahiers d'art contemporain*, Galerie Maeght Lelong, 1986, p. 17-18.
6. *The Discovery of America*, introduction par Arthur C. Danto, Alfred A. Knopf, New York, 1992.
7. Roland Barthes, *all except you*, Repère – éditions d'art, Galerie Maeght, 1983, p. 23.
8. J. Fremon, *op. cit.*, p. 14.
9. Michel Butor, *Le Masque*, Maeght éditeur, 1966.
10. Adam Gopnik, *op. cit.*
11. J. Fremon, *op. cit.*, p. 11.
12. Francis Ponge, *La Table*, Gallimard, 1991.
13. Reproduite en couleurs à la page 149 de *The Discovery of America*, *op. cit.*
14. Italo Calvino, « La plume à la première personne », *Derrière le Miroir*, n° 224, p. 1, Maeght éditeur, 1977.

BIBLIOGRAPHIE

All in Line, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1945.
The Passport, Harper and Brothers Publishers, New York, 1954.
Dessins, Gallimard, Paris, 1956.
The Labyrinth, Harper and Brothers Publishers, New York, 1960.
The Catalogue, Meridian Books, The World Publishing Compagny, New York, 1962.
The New World, Harper and Row, New York, 1965.
Le Masque, textes de Michel Butor et Harold Rosenberg, Maeght éditeur, Paris, 1966.
The Inspector, The Viking Press, New York, 1973.
The Discovery of America, introduction d'Arthur C. Danto, Alfred A. Knopf, New York, 1992.
Derrière le miroir, n° 53-54, Maeght éditeur, catalogue d'exposition à la galerie Maeght à Paris, 1953.
Derrière le miroir, n° 157, Maeght éditeur, catalogue d'exposition à la galerie Maeght à Paris, 1966.
Derrière le miroir, n° 192, Maeght éditeur, catalogue d'exposition à la galerie Maeght à Paris, 1971, texte de Jacques Dupin.
Derrière le miroir, n° 205, Maeght éditeur, catalogue d'exposition à la galerie Maeght à Paris, 1973, texte d'Hubert Damisch.
Derrière le miroir, n° 224, Maeght éditeur, catalogue d'exposition à la galerie Maeght à Paris, 1977, texte d'Italo Calvino.
Derrière le miroir, n° 241, Maeght éditeur, catalogue d'exposition à la galerie Maeght à Paris, 1980, texte d'Eugène Ionesco.
Gilbert Lascaux, « Aventures d'une horizontale », *Art Vivant* n° 21, 1971.
Gilbert Lascaux, « Les Tableaux Tables de Steinberg », *Art Vivant* n° 43, 1973.
Saul Steinberg, publié par Harold Rosenberg, catalogue de la rétrospective au Whitney Museum of American Art, New York, 1978.
Steinberg, catalogue de l'exposition à la Pace Gallery, New York, 1982, texte d'Italo Calvino.
all except you, Repères - éditions d'art, Maeght, 1983, texte de Roland Barthes.
Steinberg, Repères - Cahiers d'art contemporain, Galerie Maeght, 1986, conversation avec Jean Fremon.
Steinberg, catalogue de l'exposition à la Pace Gallery, New York, 1987, texte d'Adam Gopnik.
Steinberg, catalogue de l'exposition à la Kunsthalle de Nurenberg, 1988, texte d'Italo Calvino.
Steinberg, catalogue de l'exposition Maeght, 1988.
Adam Gopnik, « Le nain de la maternelle », *Égoïste* n° 12, tome I, Editions Cassini, 1992.
Masquerade, Photographies de Inge Morath, Viking Studio, New York, 2000.
Riflessi e ombre (Ombres et reflets), entretiens avec Aldo Buzzi, Christian Bourgeois éditeur pour la traduction française, 2002.
Saul Steinberg, catalogue de la rétrospective à l'Institut Valencià d'Art modern, Valence, 2002. Textes de Valerio Adami, Roland Barthes, Italo Calvino, Colin Eisler; Aldo Buzzi.



ESTHETIQUE



THIERRY GROENSTEEN

SPIEGELMAN IS NOT SO WELL BUT ALIVE AND LIVING IN NEW YORK

Le traumatisme est décidément la source d'inspiration majeure d'Art Spiegelman. Il lui communique ce « sentiment d'urgence » qui le pousse vers sa table de travail, lui pour qui « dessiner est un acte qui n'est pas naturel [1] ». Toutefois, à la différence de Maus, où les victimes de la page sans doute la plus terrible de l'histoire (la Shoah) étaient ses parents, le nouveau sujet-catastrophe dont s'est emparé l'artiste le concerne directement, en tant que New-Yorkais domicilié à quelques blocs du World Trade Center.

La France a pu lire *À l'ombre des tours mortes* dans *Courrier international* – dix épisodes publiés irrégulièrement entre septembre 2002 (n° 618) et septembre 2003 (n° 671), soit entre le premier et le deuxième anniversaire des attentats. Le format de ce magazine, démultiplié par l'occupation systématique de la double page centrale, rappelle celui des journaux américains du début du siècle, avec leur supplément dessiné. Spiegelman l'utilise, non comme une page de bande dessinée traditionnelle, mais plutôt comme une affiche, voire comme un support composite, un supplément en soi, que le dessinateur/rédacteur en chef divise en plusieurs zones ou rubriques au traitement différencié.

Et ce n'est certes pas un hasard s'il y convoque quelques-uns des plus illustres personnages du *comic strip*, soit principalement les Katzenjammer Kids, Little Nemo, Krazy Kat, Happy Hooligan (qui prête son visage aux sans-abri d'aujourd'hui) et la Famille Illico (à travers laquelle il évoque sa propre vie conjugale). « *Juste après le 11 septembre, (…) beaucoup ont trouvé un réconfort dans la poésie; d'autres en ont trouvé dans les vieilles BD* » (10e épisode). Source de réconfort, les héros des vieux comics remontent à la surface tout simplement parce qu'ils peuplent la mémoire consciente et inconsciente d'un artiste qui connaît l'histoire de son médium comme personne. Cette population toute prête de figures symboliques lui permet en outre de placer sa nouvelle création sous le signe de l'intertextualité, ou pour le dire autrement, du collage postmoderne.

On a rarement vu dessinateur prendre plus de libertés thématiques et plastiques que Spiegelman dans ces pages d'une densité et d'une richesse formelle inégalées. Dessin et photographie, bichromie à l'ancienne et quadrichromie, ben-day et coloriage informatique, styles graphiques les plus hétérogènes, narration sautant de la première à la troisième personne, pastiches des cartoons les plus ringards (avec ces clichés que sont le solliciteur viré à coups de pied au cul, ou les gens tombant littéralement à la renverse à l'audition d'une phrase stupide) comme d'affiches de quelques films catastrophe mémorables: à l'opposé de l'austérité formelle de *Maus*, Spiegelman fait ici flèche de tout bois, avec une maîtrise confondante de ses moyens comme de ses effets.

Dans le neuvième épisode, il théorise le procédé du « déplacement », montrant comment les médias américains contournent la vérité en parlant systématiquement d'autre chose. On sait que le déplacement est, avec la condensation, l'un des grands mécanismes de l'insconscient mis au jour par Freud. Il est tentant d'appliquer ces catégories au travail de Spiegelman. Lui qui avait naguère choisi le détour par le masque animalier pour évoquer l'extermination des Juifs se montre ici prodigue en images syncrétiques procédant d'une confusion ou superposition entre deux figures: citons l' « iraknide » (araignée à tête de Saddam), l'astronome (issu des Katzenjammer Kids) mâtiné d'Oncle Sam, ou bien cet Ignatz (de *Krazy Kat*) qui arbore le gilet et la cigarette désignant l'auteur, plus un masque… de souris, façon *Maus* et non Mouse, et qui porte en outre dans les mains une brique en forme de tour. Déplacement, encore, que celle de cette vignette dessinée pivotant sur son axe et laissant apparaître une épaisseur qui fait, elle aussi, advenir la silhouette de la tour.

Dans cette œuvre inclassable, Spiegelman – qui se dessine forant au marteau-piqueur à l'intérieur de son propre crâne, et dans une autre page lance un avis de recherche pour son cerveau « *vu pour la dernière fois dans Lower Manhattan vers la mi-septembre 2001* » – exprime tout à la fois son désarroi, sa colère, son dégoût de la clique au pouvoir à Washington, sa paranoïa grandissante et son inconfort intellectuel, trouvant cependant les ressources d'un humour désespéré et d'une ironie souvent cinglante. Politiquement, ces pages dissonantes, publiées en pleine période de consensus autour de la politique du Président Bush, n'étaient pas sans courage. Refusées partout, elles n'ont pu trouver asile que dans *Forward*, un hebdomadaire juif progressiste à la diffusion confidentielle. Artistiquement, elles s'imposent comme un modèle de bande dessinée d'intervention et une réussite absolue. ■

1. *Cf.* Romain Brethes, « Spiegelman après le déluge », *Chronic'art* n° 8, p. 26-27.

Rien de tel que la commémoration d'un événement pour vous aider à l'oublier.
Le 11 septembre 2001 fut un memento mori, la fin de la civilisation. En 2003, la vraie Grande Peur a laissé place au "choc" et à "l'effroi" des fanfaronnades patriotiques.
JE REVOIS ENCORE TRÈS NETTEMENT LES HORREURS DE GROUND ZERO LE 11 SEPTEMBRE... 2002 !
J'AI VU, DE MES YEUX VU LE BOMBARDEMENT D'OBJETS KITSCH EN VENTE CE JOUR-LÀ... ET J'AI PRESQUE FAILLI Y SUCCOMBER !
UN HOOLIGAN* HEUREUX INTERVIEWÉ À LA TÉLÉ
EH ! R'GARD' CE FAX ! ?
LA CHAÎNE NBC ORGANISE UN CONCERT DU 11 SEPTEMBRE POUR L'AMÉRIQUE DEPUIS WASHINGTON...
VA Y AVOIR UN DISCOURS DE BUSH ET DE LAURA, PLACIDO DOMINGO VA CHANTER...
GLOPS
ET TOM BROKAW VEUT QUE TU PASSES DANS UNE MOSAÏQUE D'INTERVIEWS DE NEW-YORKAIS.
JETTE ÇA TOUT DE SUITE !
NON ! IL FAUT LE FAIRE!
ILS VONT ME DEMANDER DES TRUCS DU GENRE : "QUI EST MON HÉROS AMÉRICAIN PRÉFÉRÉ" !
J'CROIS MÊME PAS AUX HÉROS
JUSTEMENT ! POUR UNE FOIS QU'TU PEUX DONNER TON POINT DE VUE À LA TÉLÉ...
ÇA NE SERT À RIEN !
NOTE : MÊME SI, NOTRE HEUREUX HOOLIGAN EST UN PERSONNAGE DE FICTION EMPRUNTÉ AUX PREMIÈRES BD AMÉRICAINES*, L'INTERVIEW SUIVANTE EST 100 % VRAIE
ALORS – EUH... ! –, OÙ EST TOM BROKAW ?
ON VA RAJOUTER AU MONTAGE. JE COMMENCE UNE PHRASE, ET VOUS LA TERMINEZ ?
ATTENDEZ ! J'PEUX FUMER ?
BIEN SÛR QUE NON. MAINTENANT, SOURIEZ DEVANT LA CAMÉRA..
BON, C'EST PARTI. "MON PLAT AMÉRICAIN FAVORI EST..."
DE QUOI ?
EUUHH... MON PLAT AMÉRICAIN FAVORI EST... LE PAD THAÏ AUX CREVETTES !
TANT PIS. ON VIRERA ÇA AU MONTAGE !.... "L'ENDROIT DES ÉTATS-UNIS OÙ JE ME SENS LE PLUS AMÉRICAIN EST..."
PARIS !, FRANCE
SOUPIR. "CE QU'IL Y A DE MERVEILLEUX AUX ÉTATS-UNIS, C'EST..."
... EUH... C'EST QU'À MOINS D'ÊTRE ARABE, ON A LE DROIT DE PENSER QUE LES ÉTATS-UNIS SONT PAS SI FORMIDABLES QUE ÇA !
ZUT ! J'AURAIS DÛ DIRE "LE TABAC AMERICAN".
LE 11 SEPTEMBRE 2001, LE TEMPS S'EST ARRÊTÉ
DÈS LE 12, LES HORLOGES ONT RECOMMENCÉ À FAIRE TIC-TAC..
MAIS CHACUN SAVAIT QUE C'ÉTAIT LE TIC-TAC D'UNE BOMBE À RETARDEMENT GIGANTESQUE...
TICK
TICK
POURTANT, MÊME CES ANGOISSÉS DE NEW-YORKAIS ONT FINI PAR ÊTRE À COURT D'ADRÉNALINE ET –
TIC TICK
BOOM!
ON RECOMMENCE À SE DIRE QU'ON VA PEUT-ÊTRE VIVRE ÉTERNELLEMENT APRÈS TOUT !
Juste après le 11 septembre 2001, tout en attendant une autre attaque terroriste, beaucoup ont trouvé un réconfort dans la poésie ; d'autres en ont cherché dans les vieilles BD.
Le 11 septembre 2003, "l'odeur indescriptible de la mort" nous envahit encore tandis que nous commémorons deux années passées à gâcher les occasions de contribuer à la paix entre les peuples...
Et en septembre 2004 ? Lorsque New York deviendra le décor de la convention républicaine, des bottes de cow-boys vont être lâchées sur Ground Zero, et la tragédie sera transformée en parodie...
Les Tours ont acquis une ampleur démesurée...
... mais chaque jour elles semblent rapetisser...
Joyeux anniversaire !

* Il s'agit de Happy Hooligan, personnage de la célèbre bande dessinée de Frederick Burr Opper, lancée en 1899 et qui devait durer plus de vingt-cinq ans

Extrait de l'ouvrage à paraître aux éditions Casterman.

HARRY MORGAN

DE TOUTES LES COULEURS : SPIEGELMAN AU NEW YORKER

Dans Bons Baisers de New York *(éd. Flammarion, 2003), bel album superbement imprimé sur un papier qui rend justice au contenu, Art Spiegelman commente ses couvertures et accessoirement ses croquis et ses BD pour le* New Yorker, *l'hebdomadaire américain des milieux cultivés, célèbre depuis les années vingt pour ses dessins humoristiques. L'abonné du magazine feuillettera cette collection de couvertures avec nostalgie (l'achat du livre lui économisant naturellement une expédition à la cave pour consulter la collection du journal) et se livrera au petit jeu du souvenir : les couvertures de Spiegelman qu'il avait gardées en tête, celles que leur consultation lui remet en mémoire, celles qu'il a l'impression de voir pour la première fois.*

Pour ceux qui ne lisent pas le magazine ou qui le lisent irrégulièrement, les couvertures de Spiegelman fonctionnent métonymiquement pour celles de tous ses confrères, et même un peu pour le *New Yorker* tout entier. (Des critiques bien intentionnés ont noté à diverses époques de la vie du magazine que le *New Yorker* était plus remarquable graphiquement que pour son contenu et, à la limite, que c'était de très loin le meilleur magazine pour des gens ne sachant pas lire.)

Saint-Valentin, *couverture du numéro du 15/02/1993 © Flammarion*

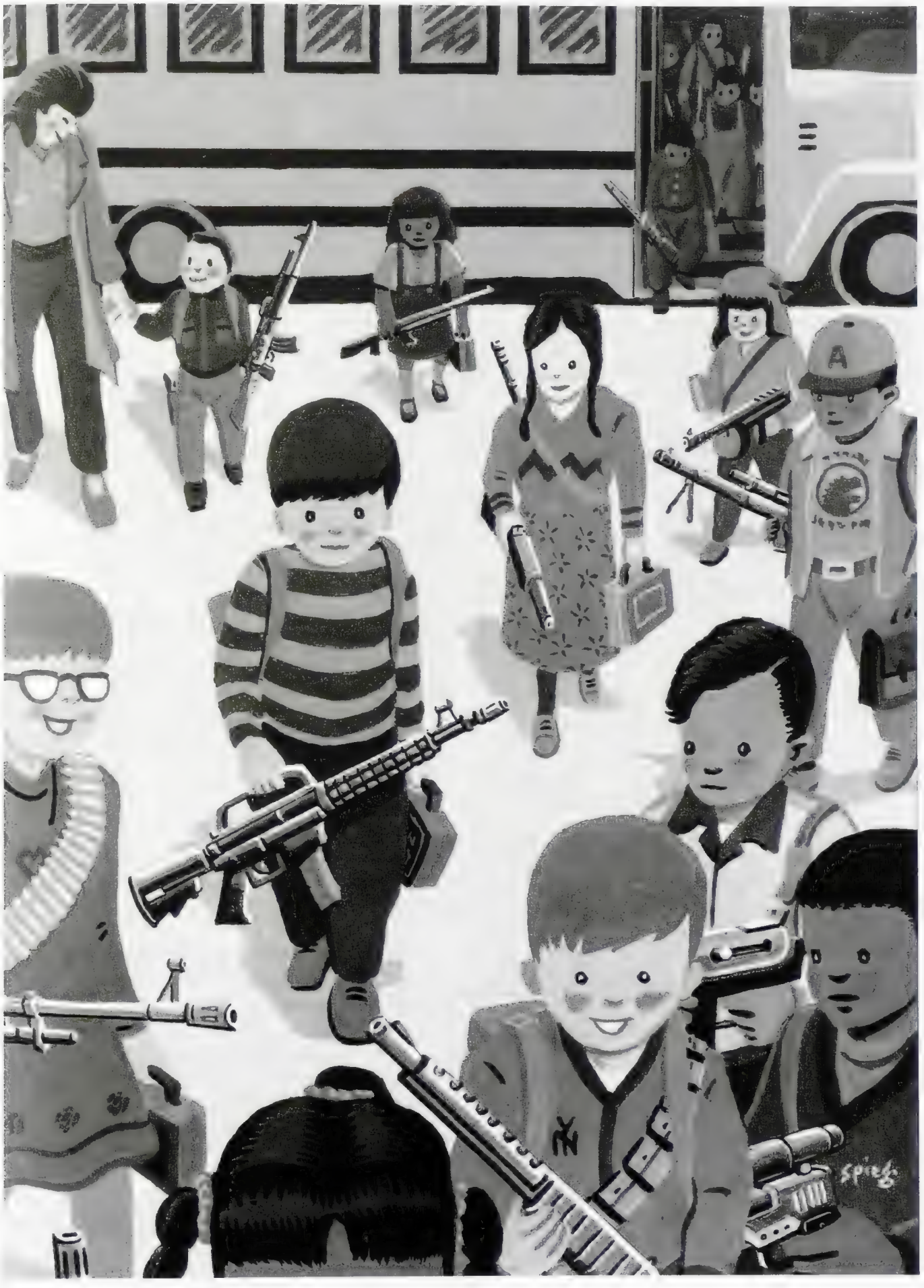
Spiegelman entra au *New Yorker* en 1993, dans les valises de Tina Brown, rédactrice en chef dans le bon ton, arrivée à la direction de l'hebdomadaire l'année d'avant dans l'intention de donner un coup de jeune à cette vénérable institution, mais qui arriva seulement à rendre le magazine toc et prétentieux, tout en se mettant l'équipe à dos et en dégoûtant les lecteurs. (Depuis 1998, c'est David Remnick qui préside aux destinées du magazine.) Quelques mois après l'arrivée de Spiegelman, sa femme, Françoise Mouly, devint la directrice artistique de l'hebdomadaire.

Si c'est *Maus* qui servit de carte de visite à Spiegelman pour entrer au *New Yorker*, il y fit paradoxalement peu de BD. Font exception quelques reportages dessinés (une visite à Maurice Sendak, une expédition derrière l'ancien rideau de fer), dont l'un au moins constitue l'équivalent en bande dessinée d'un article du *New Yorker*: il s'agit de la visite à un centre documentaire proposant plusieurs millions d'archives graphiques sur des sujets classés alphabétiquement. C'est donc essentiellement comme illustrateur que Spiegelman intervint au *New Yorker*.

Spiegelman revendiqua sa qualité de dessinateur *underground* et il eut à cœur de faire des couvertures d'intervention sociale, telle celle du numéro de Saint-Valentin de 1993 où un Juif hassidique embrasse une Noire. On était évidemment assez loin des couvertures de Saint-Valentin gentillettes des années trente, où la *middle class*, sous divers déguisements, se vouait à elle-même des déclarations d'amour. Les relations de Spiegelman avec Tina Brown se détériorèrent progressivement, et le travail de Spiegelman s'en ressentit. Il est amusant de noter qu'il trouva sa version personnelle de l'humour inoffensif du vieux *New Yorker* en mettant en scène des bonshommes de neige, personnages néoténiques et rassurants, équivalents des gamins de William Steig dans les années trente et quarante.

Dans la préface de *Bons Baisers de New York*, le romancier Paul Auster se livre à des attaques gauchisantes contre le *New Yorker*, qui est, comme chacun sait, une référence pour une certaine élite intellectuelle – laquelle n'est du reste pas cantonnée à New York, ni même aux États-Unis. Selon Auster, les articles incisifs du journal seraient accompagnés de publicités pour des vacances aux Caraïbes et de dessins guillerets sur les petites manies de la classe moyenne. (En réalité, les dessins humoristiques du *New Yorker* illustrent l'absurdité des relations sociales, familiales et conjugales de la classe à laquelle appartient le lecteur et s'apparentent souvent à des thérapies – très – brèves.) Si Auster se montre si sévère vis-à-vis du magazine, c'est parce qu'il veut donner à Spiegelman la position d'un *outsider*, ruant dans les brancards, et qui aurait payé le prix fort pour son courage et son engagement.

Mais la position de Spiegelman par rapport au *New Yorker* est beaucoup plus nuancée que ne la fait Auster. Spiegelman connaît intimement l'histoire du magazine. Il a utilisé sa position privilégiée pour passer des heures dans les archives, à compulser le *New Yorker* des années trente



Les pétards de la rentrée, *couverture du numéro du 13/09/1993 © Flammarion*

Projet de couverture © Flammarion

et quarante. Certes, Spiegelman est agacé par le côté popote du magazine, en particulier sous la direction de William Shawn, même s'il produit leur équivalent moderne sans effort apparent. Mais d'un autre côté, s'inscrivant dans l'histoire du magazine, Spiegelman est parfaitement capable de faire une « fausse couverture des années trente ». Il pratique à l'occasion un trait de pinceau rectiligne à la Peter Arno, alors que son style habituel est, lui, clairement inspiré des comics (une frise pour la rubrique des critiques des spectacles fait penser à du George Herriman).

En réalité, si l'on compare le travail de Spiegelman à celui de ses confrères sur la période considérée, Istvan Banyai, Barry Blitt, Peter de Sève, Edward Sorel, *etc.* (ce qui suppose qu'on descende malgré tout à la cave pour consulter la collection du magazine!), on constate que les couvertures de Spiegelman ne sont ni plus engagées ni plus anodines que celles de ses pairs. Comme bien des critiques, Auster succombe à la tentation d'analyser en termes d'intentions et de normes idéologiques ce qui relève en réalité du talent. Si les couvertures de Spiegelman ont souvent fait scandale, ce n'est nullement parce que le dessinateur aurait franchi on ne sait quelle limite invisible, mais parce qu'il a souvent du génie et que *le génie se voit.*

La couverture du numéro du 24 septembre 2001, premier numéro paru après les attaques du 11 septembre sur New York, mérite à elle seule l'achat de *Bons Baisers de New York.* Il n'est d'ailleurs pas sûr que le livre existerait si Spiegelman n'avait pas été l'auteur d'un tel tour de force. Le numéro en question ne comporte pas de cartoons humoristiques (la seule occasion précédente où cela était arrivé était le numéro consacré à Hiroshima). Spiegelman joua d'abord avec l'idée d'une image de New York avec un ciel d'azur sur lequel flotteraient littéralement les ombres des deux tours mortes, drapées d'un linceul noir, une sorte de « Christo en deuil » (*cf.* ci-contre). Mais en cherchant à coller à la teneur émotionnelle de l'événement, le dessinateur, qui fait ses *roughs* sur ordinateur, assombrit progressivement le ciel, et se rendit compte qu'il fallait éliminer les immeubles environnants, que par conscience professionnelle de dessinateur il avait scrupuleusement représentés. Finalement, les toiles noires ton sur ton d'Ad Reinhardt lui donnèrent la solution. La couverture du 24 septembre, lorsqu'on la voit à la devanture d'un kiosque, apparaît complètement noire. Ce n'est qu'en regardant le papier glacé sous différents angles qu'on voit la forme des tours jumelles, ombres sur la nuit. (Les tours sont imprimées à l'encre noire. Le fond noir de la page est obtenu, quant à lui, en superposant les autres couleurs d'imprimerie).

Gageons que cette image « noire » restera comme l'un des cartoons politiques les plus forts du XXIe siècle. De façon significative, elle est suspendue entre art de masse (la couverture d'un magazine) et art muséal (l'abstraction). Mieux: elle rabat un pan entier de l'histoire de l'art sur le cartoon (le principe même de l'abstraction devenant par exemple une injonction de silence: devant l'horreur de l'événement, toute représentation paraît sacrilège). Par son parti pris esthétique de semi-abstraction, la couverture colle parfaitement à l'image du magazine et à son public, la classe moyenne instruite. Enfin, la couverture fonctionne comme un monument provisoire aux victimes du 11 septembre et à la ville martyrisée.

Les commentaires désabusés de Spiegelman sur son propre travail et ses rapports avec le magazine montrent qu'il n'est pas plus facile de faire des couvertures de magazines que de faire de la BD engagée ou du cartoon éditorial. Le dessinateur nous rappelle au passage quelques vérités élémentaires sur les rapports entre un organe de presse, fût-il le fleuron de l'intelligentsia, et ses publics. Après le *premier* attentat arabe contre le World Trade Center, en 1993, Françoise Mouly demanda à David Mazzucchelli une couverture où un gamin menace de sauter sur des Twin Towers en sable édifiées sur une plage par d'autres gamins. Le dessinateur eut la prudence de faire de l'agresseur un petit rouquin. Les lobbies arabo-américains n'en multiplièrent pas moins les protestations et le magazine reçut des alertes à la bombe. Ce qui gênait n'était donc pas le stéréotype, excuse habituelle des bien-pensants, mais bien la réalité sous-jacente.

Spiegelman lui-même n'a rien d'un chantre de la rectitude politique. On signala, après les attentats du 11 septembre 2001, des attaques contre des musulmans américains. Spiegelman esquissa une couverture inspirée d'une toile célèbre de Norman Rockwell montrant un dîner de Thanksgiving. Mais dans la version de Spiegelman, le dîner réunissait une famille arabo-américaine et les réjouissances étaient perturbées par le jet d'une brique dans la fenêtre. Cependant, aussitôt après, Spiegelman entendit des dirigeants des lobbies arabo-américains répandre sur le 11 septembre les ragots antisémites dont bruissait tout le monde arabo-musulman (les attentats étaient un coup du Mossad, les Juifs travaillant dans les tours avaient été prévenus et n'étaient pas venus au bureau ce jour-là). Spiegelman conclut: « Qu'ils aillent se faire foutre, ils n'ont qu'à trouver leurs propres dessinateurs » et le projet de couverture resta sur un disque dur. ■

Esquisse sur ordinateur de Thanksgiving © *Flammarion*

SUPERHEROS : LES ABSENTS DU 11 SEPTEMBRE

En contrepoint à l'œuvre d'Art Spiegelman, évoquons le travail original de l'artiste Renan Pollès, tel qu'ont pu le découvrir les visiteurs de la galerie R.A.M., à Paris (29, rue Germain Pilon, dans le XVIII). Sur fond de la couverture du magazine Time *consacrée au 11 septembre 2001, sa série de collages numériques* Time September 11 *fait astucieusement défiler les héros de la culture populaire américaine et particulièrement ses superhéros.*

Voici en quels termes l'artiste (qui est également réalisateur de films documentaires) justifie sa démarche : « *L'attentat du 11 septembre a rempli de stupeur les Américains parce qu'il leur semblait impossible qu'on puisse venir les frapper au cœur même de leur capitale et s'attaquer aux symboles les plus tangibles de leur puissance.*

Pourtant, on ne peut s'empêcher de penser que cet attentat, les Américains n'ont cessé d'y rêver, au travers de leurs romans, leurs films et leurs bandes dessinées, avec cette seule différence que dans tous leurs scénarios catastrophe, le héros américain survient toujours à temps pour mettre en échec l'action des méchants. Dans un dessin animé des années quarante, Superman lutte contre un savant fou qui a inventé un rayon destructeur pour dominer le monde. Il le dirige vers un gratte-ciel qui commence à tomber, mais Superman surgit et le redresse.

Ainsi, l'action des terroristes semble tout droit sortie de l'imaginaire américain. Quant à la réponse de l'Amérique, à travers les discours de Bush sur l' " axe du mal ", elle ressemble étrangement à ce que l'on peut lire dans certaines bulles des comics. »

Outre cette série de quarante-quatre modèles, tirés à douze exemplaires numérotés et signés (dimensions : 32,5 x 41,5 cm dans un cadre 40 x 50, support argentique, ou tirage grand format de 1 m sur plaque métallique), l'exposition comprenait aussi une série d'objets (boîtes et bouteilles de Coca-Cola de plus en plus cassées, dollars brûlés, etc.) intitulée *The Fall of the American Empire.* ■

UN VOL AVEC AGRESSION !
SURMONTANT SA LASSITUDE, LE JUSTICIER DE LA NUIT SAIT QU'IL SE DOIT D'AIDER QUICONQUE A BESOIN DE LUI ET...
SO IT BECOMES A JOB FOR... SUPERMAN!
RR-RRRRRR

© Renan Pollès

LE MANGA D'AUTEUR

Note : les noms japonais n'étant pas référencés à un genre, nous avons laissé aux différents contributeurs de ce dossier la liberté d'opter pour « le » ou « la » manga.

BÉATRICE MARÉCHAL

GARO, MAGAZINE REBELLE

Le nom de Garo *évoque un mensuel de bandes dessinées qui a ouvert de nouveaux champs de création, révélé des artistes marquants, intéressé à ce média des lecteurs d'autres horizons. On a pu être* garo-ha *(tendance Garo), de même qu'on a pu dire d'une œuvre qu'elle est* garo-téki *(« garotique »). Il s'agit donc d'un magazine à « forte personnalité », qui a joué un rôle indéniable. L'héritage qu'il laisse au neuvième art continue d'habiter les consciences.*

Nous allons ici retracer son parcours, de ses débuts aux diverses étapes de son évolution, jusqu'à la naissance de son « fils » légitime, le magazine *AX*.

Aux origines du magazine

Au sortir de la guerre et durant les années cinquante, la production BD japonaise s'adresse principalement aux enfants mais diverses structures d'édition coexistent sur le marché. Aux deux extrêmes, on trouve les grandes maisons (telles Kôdansha ou Shôgakukan) dont une part des activités est consacrée à la BD, et une myriade de « librairies de prêt », extrêmement dynamiques, au fonctionnement peu réglementé. Elles proposent des livres et des magazines à de petits prix d'emprunt, drainant de jeunes auteurs souvent inventifs, tels que ceux qui créent le *gekiga*, un genre rival du manga.

Sanpei Shirato, couverture (détail), Garo, *septembre 1968.*

L'éditeur Katsuichi Nagai travaille alors dans ce secteur-là. Il fait la rencontre de l'auteur Sampei Shiratô et publie, de 1959 à 1962, les *Carnets des arts martiaux d'un ninja* (Sanyô-sha). Ce « roman graphique », qui se déroule sur fond de guerres claniques de la fin du XV[e] et du XVI[e] siècles, réinterprète l'Histoire selon une vision mêlant rapports de classes et engagements individuels. Ses dates de sortie correspondent à celles des mouvements de protestation contre le renouvellement du traité de sécurité américain et nombreux sont ceux, lecteurs comme critiques, qui y voient une expression de la contestation.

L'amélioration du niveau de vie, avec notamment l'extension des ventes de postes de télévision[1], et le passage à un rythme hebdomadaire des prépublications (amorcé en 1959) rendent peu à peu caduc le marché des livres en prêt. Nagai, en collaboration avec Shiratô, décide alors de lancer un magazine diffusé sur l'ensemble du territoire. Il l'intitule *Garo*, du nom d'un des personnages ninja de Shiratô.

Le propos de Nagai est d'abord de donner à la nouvelle BD de Shiratô, *La Vie de Kamui*[2], le moyen d'être lue, mais aussi d'offrir à des auteurs débutants celui de se faire connaître. Ces publications, ni grand public ni récréatives (de type pour enfants), n'entrent pas dans les créneaux des grandes maisons, qui les refusent, comme cela avait été le cas pour les *Carnets des arts martiaux d'un ninja.*

La politique éditoriale de Nagai se caractérise dès le départ par la volonté de faire de *Garo* un support libre de toutes contraintes, qu'elles soient d'ordre stylistique, de genres commercial ou formel. Chaque auteur peut expérimenter de nouvelles techniques, adopter des structures narratives innovantes, explorer de nouveaux thèmes. Il se trouve que la génération du *baby boom*, scolairement éduquée, socialement prompte à la revendication, est prête à s'approprier toutes les formes d'expression, y compris celles traditionnellement disqualifiées, comme la BD[3]. *Garo* devient LE magazine de l'avant-garde bédéique, porté au pinacle par les jeunes.

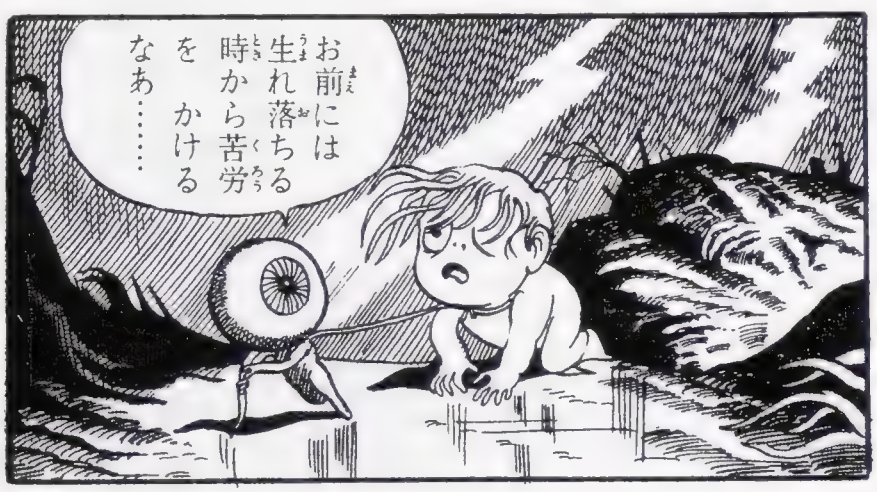
1964-1971 : fer de lance

Le premier *Garo* paraît en septembre 1964 sous le nouveau label de la maison Seirindô. De format B5, il fait 130 pages – les premières pages, d'abord en couleurs, seront imprimées en bichromie dès janvier 1965, le reste étant en noir et blanc – et coûte cent trente yens. Il contient des BD courtes de Shiratô, Shigeru Mizuki et Gôseki Kojima[4], un roman illustré et un conte. Prenant rapidement de l'ampleur, dès le numéro de décembre 1964 la *Vie de Kamui* occupe quasi systématiquement les cent premières pages. L'histoire se situe à l'époque d'Edo (1603-1867). Le héros, issu de la caste des étas et à ce titre victime de ségrégation, s'engage dans une lutte révolutionnaire.

D'autres auteurs marquent cette période. Mizuki, aujourd'hui célèbre dans le monde pour sa série *Kitarô gué gué gué*[5], présente des histoires courtes où des êtres étranges, venus d'outre-tombe, surgissent dans le quotidien des hommes, leur renvoyant à la face les conséquences de leur déraison. Son imagination extraordinaire sert une vision tantôt désespérante, tantôt entraînante, selon des situations qui se révèlent finalement absurdes ou franchement cocasses. Vient ensuite Shôhei Kusunoki (dès octobre 1964), qui, sous l'influence de Shiratô dont il a été l'assistant, compose des histoires guerrières. Deux ans plus tard, ses récits ont pris un tour très personnel. La maladie dont il est atteint l'incite sans doute à traiter en filigrane ce qui touche à la fragilité de la vie. Puis vient Yoshiharu Tsuge, devenu un auteur culte[6]. S'inspirant de son vécu, il crée un nouveau genre : la BDM – « bande dessinée-moi », ainsi nommée par la critique en référence au roman-moi, domaine de la « littérature pure » (par opposition à la littérature populaire). Sa période d'enfance, ses voyages, ses cauchemars, ses aspirations d'adulte lui inspirent autant de chefs-d'œuvre. Ils attirent l'attention d'auteurs de théâtre, de poètes, de cinéastes, d'écrivains.

Kuniko Tsurita est le premier auteur féminin à faire son entrée dans *Garo* (septembre 1965). Ses publications n'ont rien à voir avec ce qu'on appelle « les bandes dessinées pour filles[7] ». Cette jeune femme curieuse et sensible explore de nombreux thèmes de science-fiction ou aborde, à travers une approche réaliste, des phénomènes d'époque comme les mouvements étudiants, de mœurs tel le concubinage. Seirindô lui a consacré un numéro hors série (décembre 1970) et le Musée de Kawazaki a exposé son œuvre en 2001.

En juin 1966, les lecteurs découvrent les strips de Susumu Katsumata. D'un trait épuré, il pointe les travers de ses contemporains, et en donne une image tantôt tendrement sympathique, tantôt pleinement ridicule. À partir d'octobre 69, il réalise des récits courts, dont les plus touchants ont pour cadre la campagne japonaise. En septembre 1966, sa première BD ayant été retenue pour publication, Ryôichi Ikegami[8] vient s'installer à Tokyo. Il y réalise des BD courtes très noires, dans un style fidèle au *gekiga*. Enfin, en novembre 1966 débute Maki Sasaki[9] qui, à l'instar des travaux de



Shigeru Mizuki, Hakaba no kitarô, Garo, *mars 1966.*

l'Oubapo, explore les potentialités du média; il fait surgir un univers tourneboulé de cases sens dessus dessous, exprimant les dérives humaines de son temps: violence et détresse des jeunes, hypocrisie des informations politiques, guerre au Vietnam, *etc.*

Durant l'année soixante-sept, d'autres auteurs entrent en scène. Yû Takita commence en avril avec des BD courtes inspirées de l'actualité. Certaines sont de purs chefs-d'œuvre, comme *La Goutte* – sur la peine de mort – ou *Les Amoureux la la la* sur fond de liberté sexuelle et de manifestations étudiantes. À partir de décembre 1968, il se tourne vers son passé, retraçant son enfance à Tokyo d'un trait fin et tremblé, avec un dessin fourmillant de détails, redonnant vie à un quartier que les bombardements de mars 1945 avaient ruiné. Si Seiichi Hayashi est introduit en novembre, c'est avec *Élégie en rouge* (janvier 1970 – janvier 1971) qu'il marque l'époque. Il retrace le quotidien d'un couple (le sien peut-être) vivant ensemble sans être marié. Son style fait un large usage d'aplats noirs et il joue avec des images surréalistes pour rendre compte de son for intérieur.

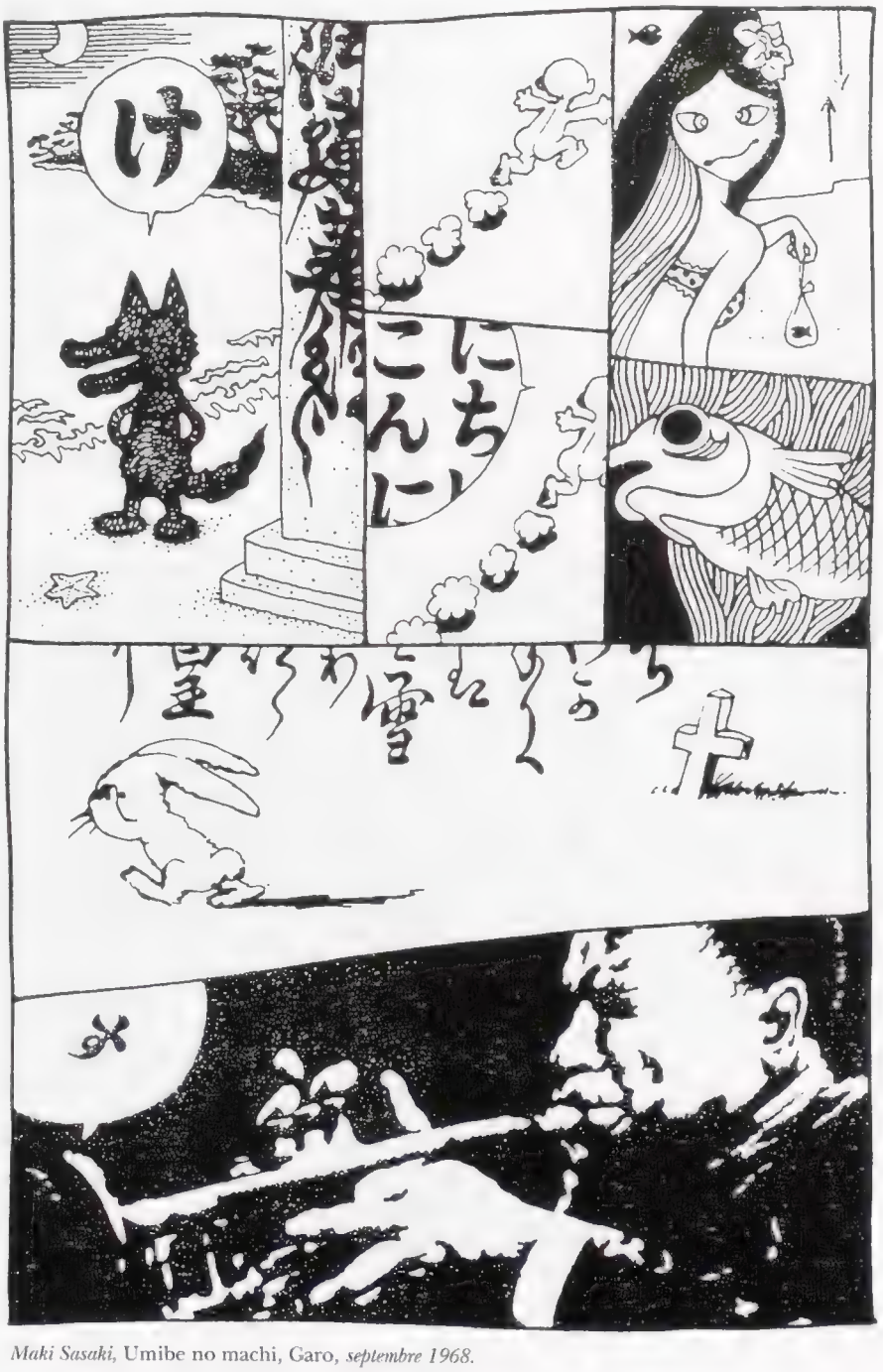
Tadao Tsuge, le frère cadet de Yoshiharu, arrive dans *Garo* en décembre 1968 avec une BDM remarquable: *Sur la colline, Vincent Van Gogh*... Il s'attache également au monde interlope des yakuzas, auquel il rend hommage par ses descriptions. Le point commun entre toutes ses histoires est une interrogation de fond sur le sens de la vie après les ravages de la Seconde Guerre mondiale et les désillusions des mouvements des années soixante. Avec un sens aigu des ombres, il crée des atmosphères où une issue tragique ne cesse de menacer.

Tous ces auteurs font le succès de *Garo*: en 1966, le magazine est tiré à 80 000 exemplaires par mois, soit dix fois plus qu'à ses débuts. Prenant exemple sur sa réussite, les grandes maisons d'édition lancent des magazines s'adressant aux jeunes. Le premier est *Manga action* (éditions Futabasha), mais la tendance va vers un intitulé composé du mot « comic », tel *Big Comic* (éd. Shôgakukan, avril 1968). En général, ils se composent de BD-gags et de *gekiga*.

Les effets du mensuel de Nagai ne s'arrêtent pas là. En janvier 1967, Osamu Tezuka propose *COM* (éd. Mushi Pro), un magazine centré sur les créations des auteurs de l'atelier dit de la « villa Tokiwa », affilié à Tezuka. Il se pose lui aussi comme une passerelle entre les débutants et le public, sans critères commerciaux *a priori*. Nombre d'auteurs féminins y feront leurs premiers pas avant de devenir célèbres. Toutefois, son lectorat reste plus jeune que celui de *Garo*. On n'y retrouve pas « ce parfum de littérature ou d'engagement politique[10] ». Il y règne comme une ambiance « tezukaïenne », au lieu d'un patchwork de personnalités. En 1971, lorsque *COM* cesse de paraître, beaucoup de ses auteurs se tournent vers *Garo*.

1971-1996: dynamisme artistique

Le pays s'est engagé sur la voie du succès économique. Les luttes sociales, motivées par un désir de justice et de liberté, s'éteignent en raison de leurs excès de violence, de leurs divisions et de la répression. La société devient conservatrice.

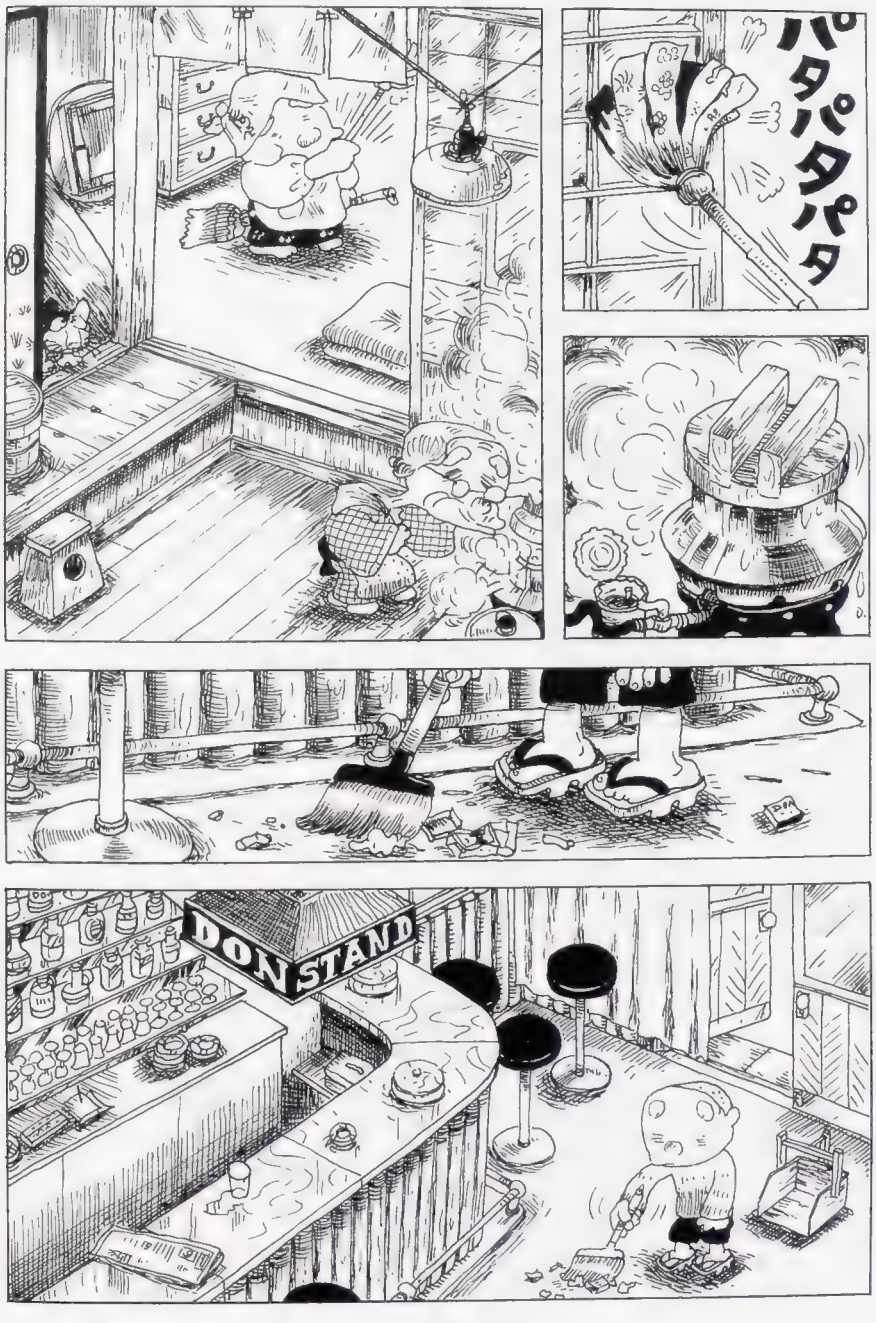


Maki Sasaki, Umibe no machi, Garo, *septembre 1968.*

En juillet 1971, c'est la fin de *La Vie de Kamui*. Leurs rêves en berne, les auteurs réalisent des récits extrêmement sombres. *En lambeaux* (septembre 1971 - juin 1972), de Shôhei Kusunoki, ou *Histoires sur quatre tatamis et demi* (août 1971 - avril 1972), de Shinji Nagashima, en sont des exemples. De nouveaux auteurs: Shinichi Abe, Ôji Suzuki et Masuzô Furukawa, surnommés « le trio », ébauchent une peinture d'eux-mêmes où se reflète le désarroi général.

Garo continue de jouer son rôle de pôle centrifuge, attirant des talents variés. Par exemple le photographe Nobuyoshi Araki [11], ou Genpei Akasegawa, artiste provocateur (voir l'affaire dite des « billets de mille yens » [12]) qui réalise des BD de franche critique politique et sociale parfois parodiques, relevant du « non-sens ». Yoshihiro Tatsumi [13], un des membres fondateurs du *gekiga*, met en scène des citadins pris au piège de leur vie misérable, dans des histoires courtes très sombres mais qui peignent avec justesse les travers humains. Kazuichi Hanawa vient de l'illustration, dont il a gardé une minutie de traits, pour des récits du genre « éro-grotesque ». Dans les années quatre-vingt, il puisera ses thèmes dans le Moyen Âge en y mêlant sa propre fantaisie. Yukio Kawasaki, dont les premières bandes sont sélectionnées par *Garo* en octobre 1971, traverse toutes les décennies. Il est maintenant publié dans *AX*.

Yoshihiro Tatsumi, Sasori, Garo, *février 1970.*

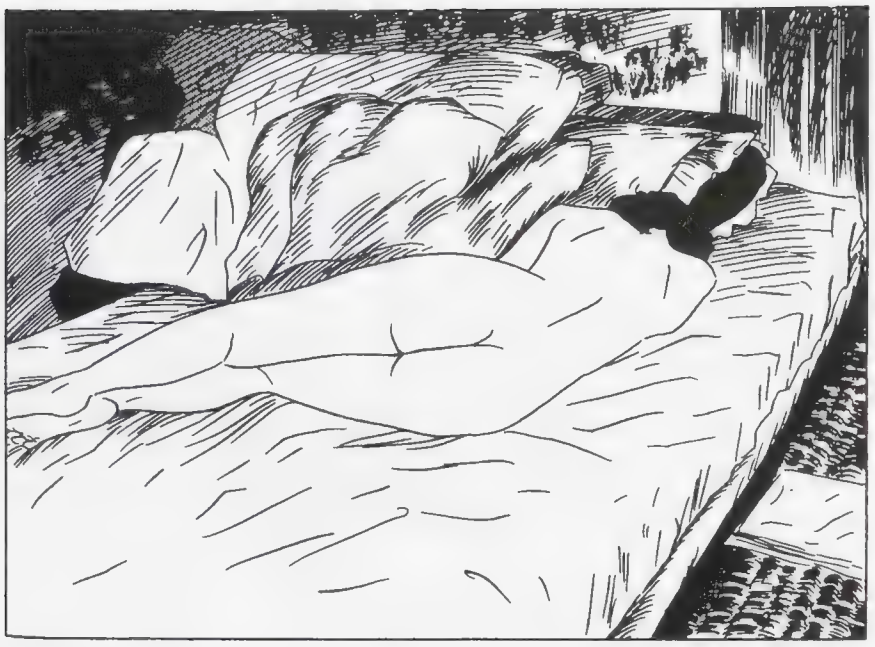


Yu Takita, Hana arashi no koro, Garo, *juin 1969.*

Un nouvel assistant-éditeur, Shinbô Minami [14], résume en un terme qui devient à la mode, « l'intéressantissime », le dynamisme créatif et la diversité d'expressions représentatifs du *Garo* de cette période. Ailleurs sur le marché, les publications se segmentent selon des critères plus affinés de genre, tels que ces magazines annonçant en couverture « *gekiga* érotique », ou de type de lecteurs selon leur sexe, leur tranche d'âge, leur passion. C'est ainsi qu'en 1979 sortent les premiers *Young magazines* hebdomadaires à l'adresse principale des étudiants, présentant des BD dont le héros est aussi un étudiant et donnant naissance au genre des « comédies amoureuses sur campus ». Pour sa part, *Garo* reste mensuel. Ses ventes ont chuté, mais Seirindô a lancé une collection de livres à laquelle de nombreux auteurs participent.

Les mesures d'économie ultralibérales vont propulser le pays au sommet de la richesse – en dépit d'écarts de fortune flagrants. Dans cette décennie des années quatre-vingt, la BD japonaise est officiellement reconnue comme objet culturel. Elle va aussi avoir un retentissement croissant à l'étranger.

À mesure que la culture « garotique » pénètre le marché, le magazine voit son succès commercial s'amoindrir. Parallèlement, le monde des fanzines s'est développé, donnant



Shinichi Abe, Asagaya Shinjû, Garo, *juin 1972.*

naissance au *Komiket* (1975, contraction de « *Comic Market* ») qui réunit aujourd'hui 33 000 cercles et attire 400 000 visiteurs.

Dans *Garo*, les BD de Yoshikazu Ebisu, publiées à partir d'août 73, revendiquent une attitude antisociale, antiréaliste et irrationnelle. *L'Enfer de l'employé de bureau,* (juin, novembre 1981), ou *Je voudrais devenir un imbécile,* (avril 1982), donnent une idée de l'absurdité mordante dont il use, servi par un tracé net et appuyé mettant son propos en valeur. Takashi Nemoto, introduit dans les pages en septembre 1981, se reconnaît à sa ligne brouillonne. Quoique obscène, vulgaire, haineux, grotesque et misérable, son univers dégage une certaine sympathie. *Le Monde de Takao* (juin 1989 – janvier 1990), par exemple, a indéniablement quelque chose de touchant.

Michio Hisauchi, inspiré par Maki Sasaki, Shinichi Abe et Ôji Suzuki, fait ses débuts dans *Garo* en août 1976, projetant de mêler expression autobiographique et surréalisme. Son trait est particulièrement fin et maîtrisé. Ses thèmes touchent à la sexualité. Suehiro Maruo use d'un graphisme classique qui esthétise la violence exacerbée de ses histoires. Jun Miura présente les histoires pitoyables d'un *haniwa* (statue mortuaire antique), d'une vache et d'une grenouille, dans un style grotesque et drôle.

Les auteurs féminins sont également remarqués. Yôko Kondô compose des drames rythmés par la vie quotidienne, tel *Horizon bleu* qui traite de la violence sur enfants. Hinako Sugiura saisit des personnages dans leurs activités au jour le jour durant la période d'Edo. Shungiku Uchida croque des jeunes femmes aux rondeurs sensuelles. Murasaki Yamada se représente dans son foyer, épouse et mère de deux enfants.

En 1991, *Big Comic* atteint 1 500 000 exemplaires ; *Garo* plafonne à 20 000. Ces années quatre-vingt-dix du magazine sont marquées pas un certain retour sur le passé : Nagai raconte son aventure éditoriale, des auteurs célèbres sont interviewés, des BD rééditées. D'autres auteurs entrent en scène. Hajime Yamano crée le personnage Nekojiru, un mignon petit chat pris dans des situations cruelles. Hideyashi Moto, illustrateur à l'origine, développe le personnage d'un petit garçon à la tête protubérante. Il inspire de la tendresse et une certaine nostalgie mais, là aussi, ce qui lui arrive est très dur. Usamaru Furuya, d'abord actif dans l'art contemporain, commence dans *Garo* en septembre 1994 avec des planches en 4 cases. Il emprunte à différents styles pour créer des situations surréalistes, comme on peut le voir dans son recueil *Palepoli.* Kiriko Nananan traite de thèmes amoureux et sexuels dans un style soigné. Kataoka Tôyô réalise des gags très grinçants, d'une ligne brouillonne. Sous le pseudonyme de Q.B.B, deux frères relatent leur enfance. Leur talent est couronné en 1998 par le prix de la BD Bungeishunjû.

En janvier 1996, la maison Seirindô est en deuil. Katsuichi Nagai n'est plus. Les affaires de la maison vont mal et, dans un article d'août 97, la presse annonce la fin du magazine.

Une nouvelle aventure

Les éditeurs de la maison Seirindô rééditent *Garo* de janvier à septembre 1998. Mais la situation financière est mauvaise et ils sont contraints d'arrêter. On retrouve encore le titre plus tard, de janvier 2000 à juin 2001 mensuellement, puis d'août 2001 à juillet 2002 bimensuellement. À partir de cette date, il passe à une publication saisonnière ; en réalité, seul sortira le numéro d'été. C'est la fin. Le nom prestigieux de *Garo* n'aura pas suffi à épargner le magazine de la disparition.

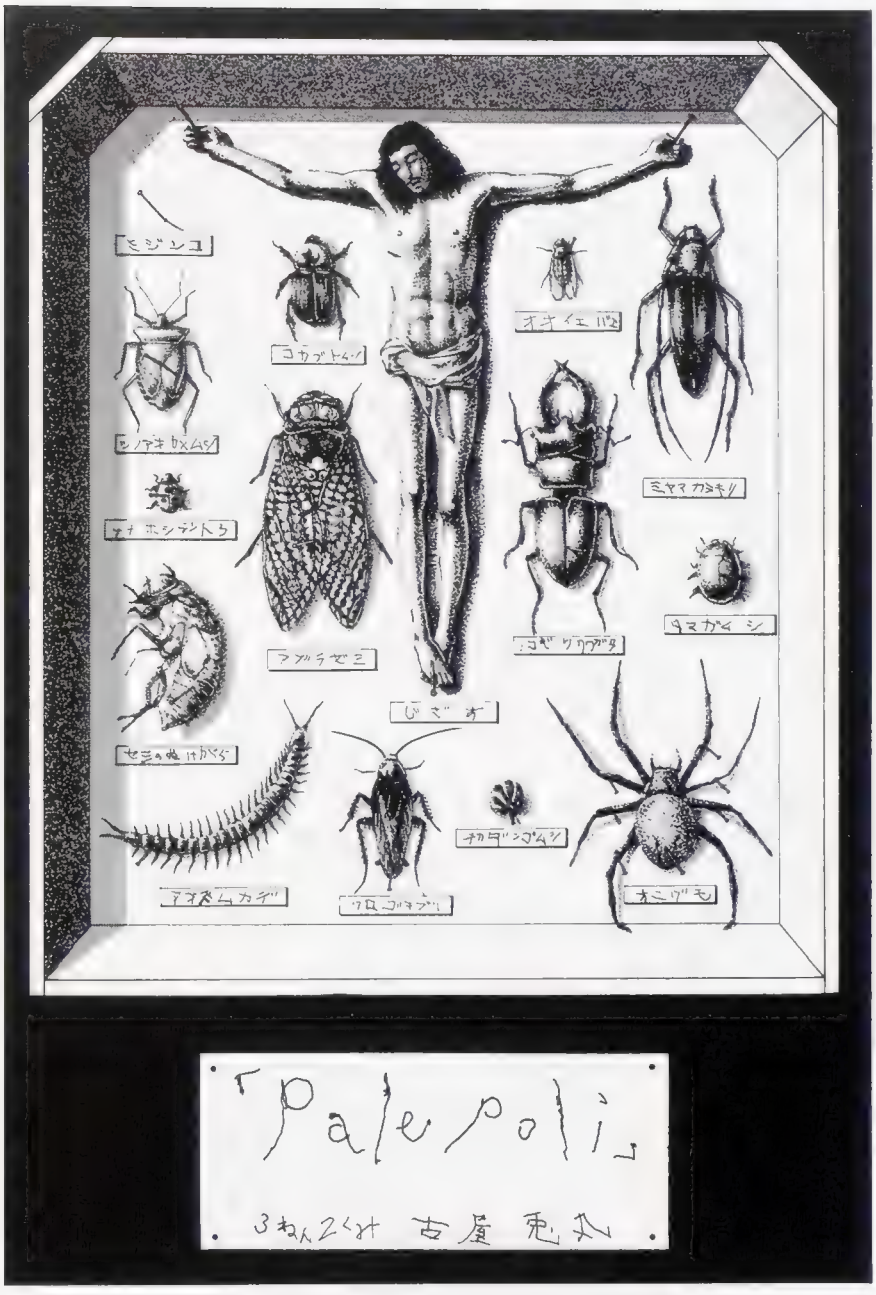
En 1997, des désaccords entre éditeurs provoquent une scission. Une

Seiichi Hayashi, Sekishoku erejî, Garo, *janvier 1970.*

partie d'entre eux, soutenus par nombre d'auteurs, quittent Seirindô et fondent la maison Seirinkôgeisha. En février 1998, *AX* est lancé. Leur politique reprend celle de Nagai : un lieu de libre création pour des auteurs originaux, ainsi qu'un tremplin pour les débutants. N'imposant aucune règle, *AX* a pour devise : « *La BD se doit d'être un média indépendant, ouvert et expérimental.* » La diversité des histoires publiées en témoigne.

De format A5, publié à un rythme bimensuel, chaque numéro comprend un dossier spécial sur un auteur dont la personnalité est mise en lumière. Par ailleurs, les recherches effectuées sur l'histoire de la BD alternative sont présentées en même temps que des œuvres du passé choisies pour leur remarquable qualité. Enfin, pour que chaque année de nouveaux talents puissent sortir de l'ombre, deux prix sont décernés, le « prix du magazine *AX* pour les auteurs débutants » et le « prix aux jeunes critiques de BD », les encourageant à développer leurs travaux. Parallèlement, des livres de BD sont édités tout comme des livres d'art, tel celui sur le peintre et sculpteur Okamoto Tarô.

Parmi les auteurs déjà mentionnés ou connus en France, on citera : Kazuichi Hanawa, Ôji Suzuki, Yukio Kawasaki, Jun Miura, Suehiro Maruo, Usamaru Furuya, Mimiyo Tomozawa, Toshio Saeki, Nobuyoshi Araki, Yoshiharu Tsuge, Yoshihiro Tatsumi, Shinichi Abe… mais aussi Stéphane Blanquet, David Mazzucchelli, Jim Woodring, ainsi qu'un dossier sur la BD *underground* coréenne.



Usamaru Furuya, Palepoli, Garo, *novembre 1994.*

Garo aura ouvert de nombreuses portes sur la création, révélé de grands auteurs, attiré de nouveaux lecteurs, amené à une reconnaissance de la bande dessinée en tant qu'art. Sa disparition n'implique heureusement pas la fin de ces défis, puisque *AX* a repris le flambeau. ■

BIBLIOGRAPHIE

Kishida Junpei, *Garo jikan ryokô gaido* (« Guide d'un voyage au temps de Garo »), n° 500, édition spéciale de *Takarajima*, Takarajimasha, 24 avril 2000, p. 171-179.

Garo mandala (« Mandala de Garo »), Tokyo, TBS Britanica, 1991.

Kure Tomofusa, *Gendai manga no zentaishô* (« Image générale de la bande dessinée contemporaine »), Tokyo, Shikishuppan, 1990.

Nagai Katsuichi, *Garo henshûchô* (« Éditeur de Garo »), Chikuma-shôten, 1983.

1. 1953, année des premières émissions ; un poste coûte alors 17500 yens, ce qui, pour le premier salaire d'un étudiant (8210 yens), représente une somme énorme. Mais en 1959, 50 % des foyers à Tokyo en ont un. En 1962, ils sont plus de 75 %.
2. Publiée de décembre 1964 à juillet 1971, elle totalise 5947 pages.
3. En 1967, c'est un sujet dont la presse s'empare : « Les étudiants aussi lisent des BD ! » (Nagai K., 1983, p. 2.)
4. Connu pour sa longue série « Le loup et son petit » lancée en 1970 dans *Action*, il signe, ici, sous le pseudonyme de Sakae Suwa. La série est publiée en France sous son titre anglais *Lone Wolf and Cub*, par Génération Comics, 2003.
5. On pourra en trouver une traduction anglaise aux éditions Kôdansha International, 2002.
6. Lire plus loin l'article de M. Asakawa.
7. *Cf.* « Alice au pays des cases », *9e Art* n° 6, p. 66-73.
8. Plusieurs titres sont déjà publiés en français dont *Crying Freeman*, sur un scénario de Kazuo Koike, Glénat (1995).
9. Pour plus de détails, *cf.* l'article « Sasaki Maki, auteur des années soixante », *Ebisu* n° 22, Maison franco-japonaise, hiver 1999.
10. Kure Tomofusa, *Gendai manga no zentaishô*, Tokyo, Shikishuppan, 1990, p. 175.
11. Nombre de ses photos ont été publiées et exposées en France (celles données à *Garo* restent inédites).
12. Il s'était servi de photocopies du billet pour des emballages. Condamné par le tribunal pénal pour usage de faux, il avait provoqué un scandale public.
13. En français, on pourra lire *Hiroshima*, Artefact, 1983, et *Coups d'éclat*, Vertige Graphic, 2003.
14. Lui-même publie des BD, ce qui est encore une des originalités de *Garo* !

JULIEN BASTIDE

CONVERSATION AVEC BOILET ET TANIGUCHI

Le premier est le seul auteur de bandes dessinées français ayant réussi à s'implanter au Japon ; le second est l'auteur japonais que tout le monde s'arrache depuis le succès en France de Quartier lointain, *Alph'art du meilleur scénario au Festival d'Angoulême 2003. Frédéric Boilet et Jirô Taniguchi se sont rencontrés en 1991, et n'ont depuis cessé de travailler ensemble, œuvrant pour une meilleure connaissance de la bande dessinée japonaise en France, et réciproquement. Retour sur douze ans d'amitié et deux collaborations.*

Botchan, *croquis de Jirô Taniguchi © chez l'auteur.*

Pourriez-vous revenir sur les circonstances de votre première rencontre ?

Frédéric Boilet : Nous nous sommes rencontrés au Festival d'Angoulême en 1991. Il y avait plusieurs invités japonais cette année-là, dont Terasawa Buichi, l'auteur de *Cobra*, et Jirô Taniguchi, que je ne connaissais pas du tout. C'est la première occasion que j'ai eue de discuter avec lui et de découvrir son travail.

Jirô Taniguchi : Si ma mémoire est bonne, je t'avais alors donné un de mes albums. Est-ce que tu t'en souviens ?

FB : Ah non, je ne me souviens pas ! Ce devait être du *hard-boiled*[1], car ce que j'avais vu de toi à l'époque ne m'avait pas marqué. Par contre, ce qui m'avait frappé était l'intérêt que tu manifestais pour un auteur comme Tito, que tu avais d'ailleurs demandé à rencontrer. Pour la plupart des dessinateurs japonais, les auteurs de BD européens se résument souvent au seul nom de Moebius. Et lui, il demandait à rencontrer Tito ! C'était un connaisseur, il était différent des autres Japonais. Maintenant que j'y repense, je trouve qu'il y a entre le dessin de Tito et le tien une résonance, un lien, dans les plis de vêtements et les postures notamment. Tu avais déjà été influencé par la BD française à l'époque, n'est-ce pas ?

JT : Oui. Parmi les auteurs de bandes dessinées francophones que je connaissais, le dessin de Tito était celui qui me semblait le plus proche du style japonais. De plus, il traite de la vie quotidienne en banlieue, ce que je n'avais jamais vu auparavant dans la

BD. Cela me faisait penser aux films de Yasujiro Ozu. J'avais donc demandé à le rencontrer. Nous avions déjeuné ensemble et je lui avais demandé s'il connaissait Ozu. Il s'intéressait effectivement à ses films, mais sans lien direct avec son propre travail. Aujourd'hui encore, j'aimerais beaucoup lire les BD de Tito en japonais, car, ne comprenant pas le français, je ne peux qu'en apprécier les dessins.

FB: En ce qui me concerne, j'ai véritablement pris conscience du travail de Taniguchi quand j'ai lu *L'Homme qui marche*, en 1993, lors de mon second séjour au Japon. C'était une histoire du quotidien, comme je les aime. J'étais à la recherche d'œuvres d'auteurs japonais et cela a été l'occasion de découvrir le travail de Taniguchi, mais pas seulement. Ce qui est intéressant, c'est qu'à l'époque, ne connaissant rien à la manga, je n'avais aucun a priori sur ce que je lisais. Il m'arrivait de sortir des bacs des libraires des albums d'auteurs très réputés, comme Ryôichi Ikegami[2] par exemple, ou d'autres complètement inconnus, comme Shintarô Kago[3], et je voyais simplement que c'était là des œuvres formidables. Cet apprentissage sans *a priori*, sans savoir qui était connu ou pas, a été quelque chose de très précieux, déterminant dans ma vision et ma compréhension de la manga.

JT: Quand je suis venu à Angoulême en 1991, j'étais précisément en train de travailler sur *L'Homme qui marche*, mais l'album n'est sorti qu'après. J'avais apporté en France des œuvres déjà parues, principalement des mangas d'action, mais aussi le premier tome d'*Au temps de Botchan*. C'est celui-là que j'aurais dû te donner à l'époque !

Frédéric, pourquoi* L'Homme qui marche *t'a-t-il autant marqué à ce moment-là ?

FB: Ce que m'a apporté *L'Homme qui marche*, c'est aussi ce que m'a apporté la manga d'auteur, à savoir la preuve que la bande dessinée du quotidien, que j'avais du mal à faire en France, non seulement pouvait exister et déboucher sur des œuvres formidables, mais aussi qu'il y avait un marché pour cela. Quand j'ai fait *36 15 Alexia*, il y avait très peu d'équivalents dans la bande dessinée franco-belge de l'époque. Il n'y avait guère que Tito, qui est effectivement un grand précurseur de la BD au quotidien, ou Jean Teulé qui avait fait quelques tentatives de reportage-fiction… Alors qu'en découvrant la manga, notamment celle de Taniguchi ou celle de Tsuge, et même aussi la manga plus commerciale où le quotidien a sa place, j'ai découvert que l'on pouvait parler de la vie quotidienne dans la BD. La manga m'a donné une envie formidable et le courage de persévérer dans cette voie.

De votre côté, M. Taniguchi, qu'est-ce qui vous a attiré dans le travail de Frédéric Boilet ?

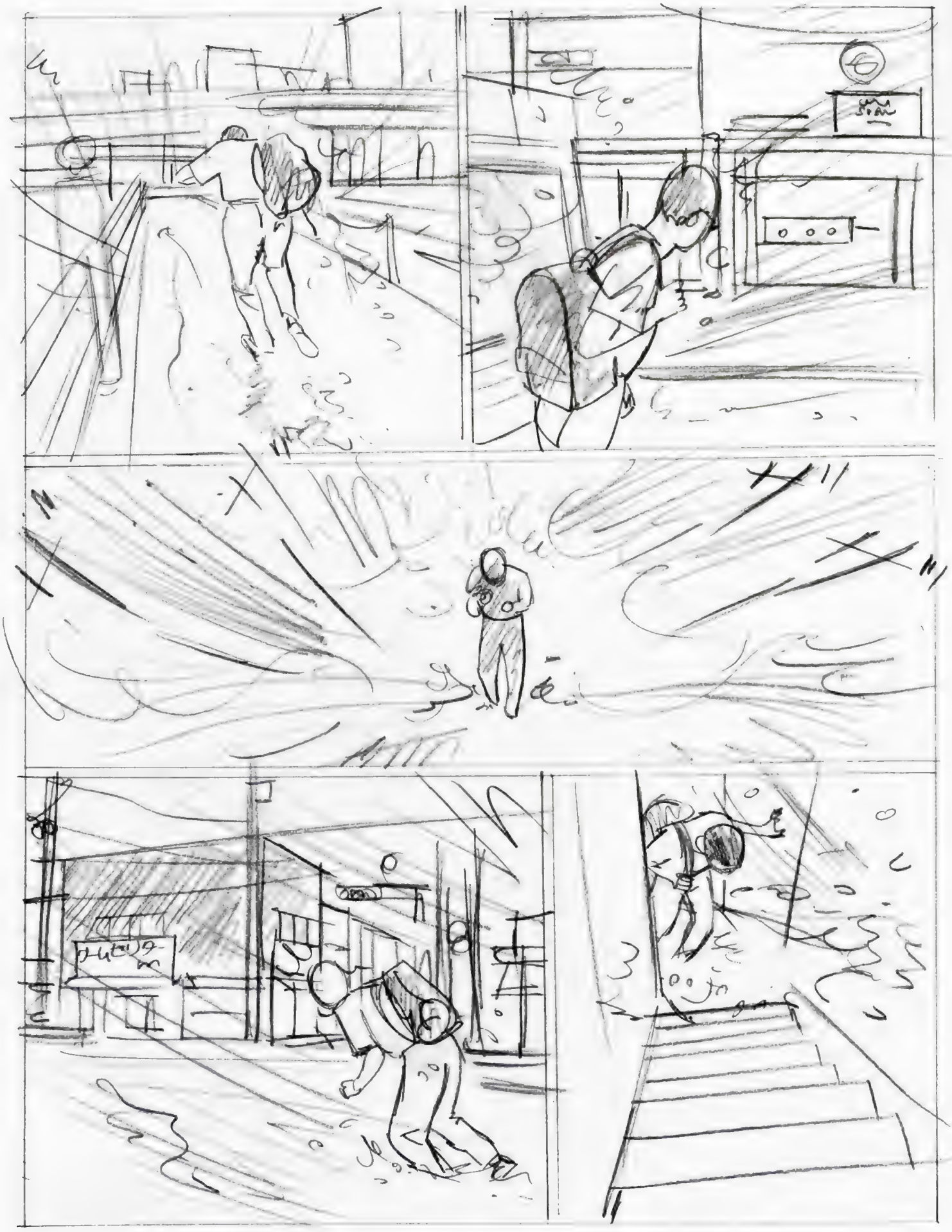
JT: Ma première impression concerne *36 15 Alexia*, que Boilet m'avait offert à Angoulême, en 1991. Je me suis d'abord dit que le dessin était très bien fait. Plus que l'aspect érotique, ce qui me semblait ressortir c'était le côté tranchant, aigu, la grande netteté de ce dessin fait d'un seul trait, comme c'est rarement le cas dans la bande dessinée japonaise. Concernant *Love Hotel*, j'ai été frappé par la « patte » graphique, ce noir et blanc très contrasté, encore une chose que l'on voit très rarement au Japon. J'ai toujours souhaité faire une bande dessinée qui ressemble à cela, mais je n'ai pu trouver une histoire qui s'accorde avec ce style graphique bien particulier. Par ailleurs, c'est un style où les dessins ne restituent pas l'impression de mouvement ; il s'abstient d'une forme de dynamisme et, de ce fait, il passe mal auprès des lecteurs japonais. Plus tard, lorsque j'ai lu *Tôkyô est mon jardin*, j'ai été à nouveau surpris. C'était un style encore différent de *Love Hotel*, beaucoup plus facile à lire. Il doit certainement y avoir des raisons à cela. Et c'est à ce moment-là que Boilet m'a demandé de m'occuper du tramage de cet album. Cela m'a semblé de prime abord un peu difficile, dans la mesure où il ne s'agissait pas de mon propre dessin. J'ai donc essayé sur quelques pages, puis je lui ai demandé ce qu'il en pensait, et il a voulu que je fasse tout l'album. Mon sentiment général est que son dessin a sensiblement changé à partir de *Tôkyô est mon jardin*.

FB: C'est surtout lié à ma découverte de la manga. La dernière « BD » que j'ai faite – je veux dire : dans un style résolument « BD » –, c'est *Love Hotel*. À partir de là, toutes mes histoires ont été dessinées avec la conscience de la manga. J'ai essayé de m'inspirer de sa lisibilité, de sa fluidité caractéristique. Il y avait, entre autres, deux façons de s'en approcher : d'une part, réduire le nombre de cases par page, et d'autre part, utiliser plus de cases pour traduire une émotion. Par ailleurs, graphiquement, j'ai pu, grâce à l'utilisation des trames, m'éloigner du contraste noir et blanc, que j'avais fini par trouver un peu dur. Depuis, je préfère jouer sur des nuances de gris, qui me semblent donner plus de lumière et de fraîcheur au dessin. De plus, les grisés peuvent aussi apporter beaucoup à la narration. Pour *Tôkyô est mon jardin*, j'avais d'abord essayé de faire les trames moi-même, mais je n'avais aucune expérience en la matière et le résultat était un tramage « graphique », un peu à la manière de Varenne : des grisés qui supportaient le dessin mais pas la narration. Alors l'idée m'est venue de confier ce travail à un auteur japonais. Taniguchi était la personne idéale. Nous avons fait un essai sur deux ou trois pages, et le résultat était encore meilleur que ce que Benoît [Peeters] et moi avions espéré : il y avait le talent de Taniguchi bien sûr, mais aussi ce savoir-faire si particulier aux dessinateurs japonais.

De quelle manière avez-vous collaboré ensemble sur* Tôkyô est mon jardin *? M. Taniguchi, quel type d'indications vous fournissait Boilet ?

JT: En même temps que ses planches, Boilet m'avait fait parvenir les photos dont il avait tiré la matière de ses dessins, et également un certain nombre d'indications. L'idée était d'essayer d'apporter quelque chose au dessin sans être contre-productif par rapport à son style graphique. Mais comment appliquer les trames sans dénaturer sa « patte » ? Cela m'a posé un certain nombre de problèmes. J'ai ainsi voulu éviter un traitement trop réaliste, risquant d'alourdir le dessin par la superposition de trames différentes, au profit d'un traitement simple, assez élémentaire, qui s'attache avant tout à marquer les effets d'ombre et de lumière. Il ne fallait surtout pas aller vers quelque chose de trop chargé, qui risquait de créer une tension avec l'aspect aiguisé du dessin.

BF: En ce qui concerne mes indications, comme Taniguchi ne lit pas le français, il fallait lui préciser, par exemple, si la scène se déroulait de



Tôkyô est mon jardin, *croquis de Frédéric Boilet © chez l'auteur.*

106

La même page de Tôkyô est mon jardin, *encrée par Boilet et tramée par Taniguchi © Casterman.*

106

jour ou de nuit, mais aussi en permanence où se trouvaient l'ombre et la lumière. Ou encore, si les personnages étaient de dos, que l'un avait une veste claire et l'autre sombre, et s'ils étaient uniquement identifiables par ce biais-là, je devais indiquer à Taniguchi qui était qui. Il s'agissait donc surtout de choses basiques. Sinon, je m'en suis entièrement remis à lui.

JT: À l'époque, j'étais accaparé par d'autres travaux. J'ai donc supervisé le tramage de *Tôkyô est mon jardin* tout en dessinant mes propres mangas. Ce sont mes assistants qui ont effectué cette tâche, sur mes indications.

FB: À ce moment-là, j'étais retourné en France. Taniguchi m'envoyait son travail par la poste, et je recevais les planches au fur et à mesure à l'Atelier des Vosges. J'étais très ému: même s'il ne comprenait pas bien l'histoire, il avait instinctivement saisi certaines choses qui faisaient que le tramage apportait un véritable soutien à la narration. Par ex-emple, dans une scène qui se déroule dans une voiture de train, l'arrière-plan était censé être blanc. Sans aucune indication de ma part, Taniguchi a pourtant fait en sorte, grâce aux trames, que l'on perçoive que ce train était en mouvement. En tant que dessinateur de BD français, ça ne m'avait pas paru essentiel de montrer par le dessin si le train bougeait ou pas, il s'agit vraiment là d'une préoccupation narrative typiquement japonaise. Et effectivement, en terme de narration, c'était bien meilleur qu'un petit détail graphique indique, à cet endroit précis, le mouvement! Le tramage apportait quelque chose non seulement au dessin mais aussi à la compréhension de la scène.

JT: Malheureusement, il faut dire que quand le livre est sorti, le travail sur les trames était rendu à moitié. Le côté aigu du dessin, que j'avais essayé de mettre en valeur, a été émoussé.

FB: Casterman, comme tous les éditeurs européens à cette époque, n'avait aucune expérience de l'impression des trames. C'était effectivement une demi-réussite, mais pour Benoît et moi le résultat était quand même positif. Cependant, je comprends que pour Taniguchi, qui est habitué à des standards d'impression japonais, il y avait de quoi être déçu. Ce n'est que l'année suivante, avec la sortie de l'édition japonaise très soignée, que j'ai vraiment compris la qualité qu'il était en droit d'espérer.

Cette mésaventure illustre parfaitement, me semble-t-il, les difficultés propres aux échanges internationaux dans le monde de la bande dessinée. N'avez-vous pas le sentiment d'être des pionniers en la matière?

JT: Notre rencontre à Angoulême n'est certes pas due à une coïncidence. Elle provient du fait que j'étais intéressé de longue date par la bande dessinée européenne. Quand deux personnes se rencontrent, en japonais on parle de « En » (destin, destinée). Cela signifie qu'il n'y a pas de hasard, qu'il y a un lien qui préexiste à cette rencontre. Il y a vingt ans que j'ai découvert la BD dans une librairie d'import. À y repenser aujourd'hui, c'est un processus très long. Nous avons certes beaucoup travaillé, mais notre travail a été entraîné par les événements, par le mouvement naturel des choses.

FB: Aussi bien pour lui que pour moi, c'est un travail de très longue haleine, le résultat de dix, quinze ou vingt ans d'intérêt réciproque. À sa manière – qui diffère de la mienne concernant la manga –, Taniguchi s'intéresse depuis des années à la BD. Il a ce regard très ouvert, très curieux, que n'ont pas beaucoup d'auteurs de mangas. C'est d'ailleurs une difficulté à laquelle je me heurte souvent: quelques auteurs japonais s'intéressent à la bande dessinée européenne, mais leur curiosité reste passive. Ils laissent à leurs éditeurs l'initiative des relations, des échanges avec l'étranger. Dans ce contexte, à mes yeux conformiste, Taniguchi ou Takahama Kan[4] sont un peu des exceptions.

JT: De plus en plus d'auteurs de mangas ont pourtant une curiosité envers la BD. Il y a manifestement un intérêt grandissant pour cette bande dessinée, même si son appréciation reste plutôt superficielle, limitée aux seules qualités du dessin. Mais peut-être à l'avenir certains auront-ils l'opportunité de s'y intéresser de manière plus profonde? Quant à moi, il m'a fallu vingt ans pour cela. C'est le temps qu'il faut pour aller au fond des choses.

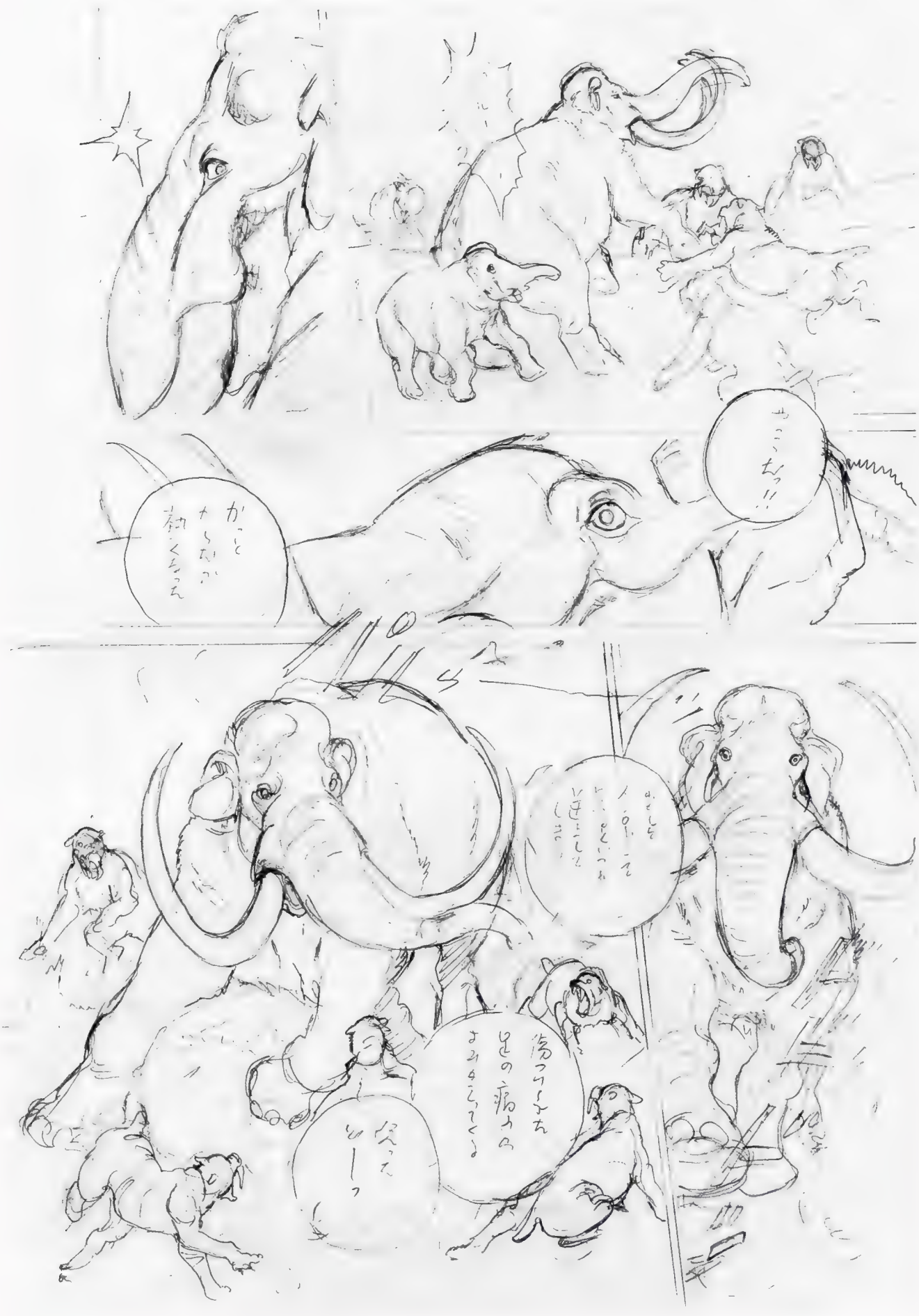
Selon vous, qu'est-ce que la bande dessinée japonaise peut apporter à la bande dessinée européenne, et réciproquement?

JT: Si l'on parle de la bande dessinée sur le plan du divertissement populaire, il ne fait aucun doute que le Japon est un précurseur. La raison pour laquelle les mangas sont bien accueillies en France est à mon avis qu'elles sont faciles à lire, conçues avant tout pour le divertissement. Cette lecture aisée et amusante est la principale qualité de la bande dessinée japonaise. Mon souhait personnel est que la BD prenne en compte ces éléments à l'avenir afin d'élargir son champ d'expression. Par contre, pour ce qui concerne le plan artistique, le Japon n'est certainement pas à la hauteur. Dans la bande dessinée européenne, le dessin est souvent très bien exécuté et ça, les Japonais ne savent pas le faire.

FB: Dans le « manifeste de la Nouvelle Manga » [texte rédigé en 2001, lisible sur le site www.boilet.net], j'explique que les Japonais ont un préjugé envers ce qu'ils appellent le « french comic »: pour eux, les dessins sont très bien faits mais l'histoire n'est pas intéressante... C'est bien souvent ce que je pense moi-même, mais en même temps, j'aimerais briser cet a priori: il ne s'agit pas là de la totalité de la bande dessinée franco-belge! J'aimerais que les Japonais lisent Davodeau, Baudoin, David B., Sfar... Ils ont été très surpris quand j'ai traduit 8 pages de *Grand Vampire* pour la revue *Error*, c'était tout à fait lisible pour eux: une histoire de vampire, un peu fantastique, mais qui parle avant tout des gens. Je pense que quelqu'un comme Joann Sfar est au fond assez proche de l'esprit de la manga. Mais avec une touche française.

JT: Si l'influence de la BD au Japon se limite souvent au plan graphique, c'est parce que les Japonais ne peuvent pas lire les textes, les traductions étant très peu nombreuses. Effectivement, dans la revue *Error*, quelques histoires ont été traduites. *Le Dessin*, de Marc-Antoine Mathieu, m'a beaucoup intéressé, l'histoire était entraînante, je l'ai lue très facilement. Non pas que ce soit un récit focalisé sur les personnages, à la manière japonaise, mais il s'agit là d'une histoire dont la narration est très directe, très simple. Quant à savoir si cela peut être reçu par le lecteur japonais moyen, c'est une autre question.

FB: Dans le cadre d'*Error*, j'ai essayé de présenter des auteurs qui me semblaient pouvoir, dans un premier temps, être lus et compris par des lecteurs japonais de tous horizons, et pas



Genjù Jiten, *croquis de Jirô Taniguchi © chez l'auteur.*

seulement les rares fans de « french comics ». La réaction de Taniguchi sur *Le Dessin* est intéressante, car en termes de narration ce n'est absolument pas une histoire de type « manga ». C'est véritablement une histoire de type « BD », avec une narration extrêmement elliptique et une mise en pages très stricte, mais avec aussi une personnalité d'auteur très forte. C'est ainsi : fondamentalement, s'il y a une véritable histoire derrière ce que l'on raconte, autre chose que des bagarres et des stéréotypes, on peut vraiment arriver à toucher des gens de culture et de goût différents.

***Il me semble que certains auteurs européens commencent à intégrer une dimension narrative japonaise dans leur travail. Ainsi, toute une séquence au début du* Journal (4)*, de Fabrice Neaud, est un hommage à* L'Homme qui marche.**

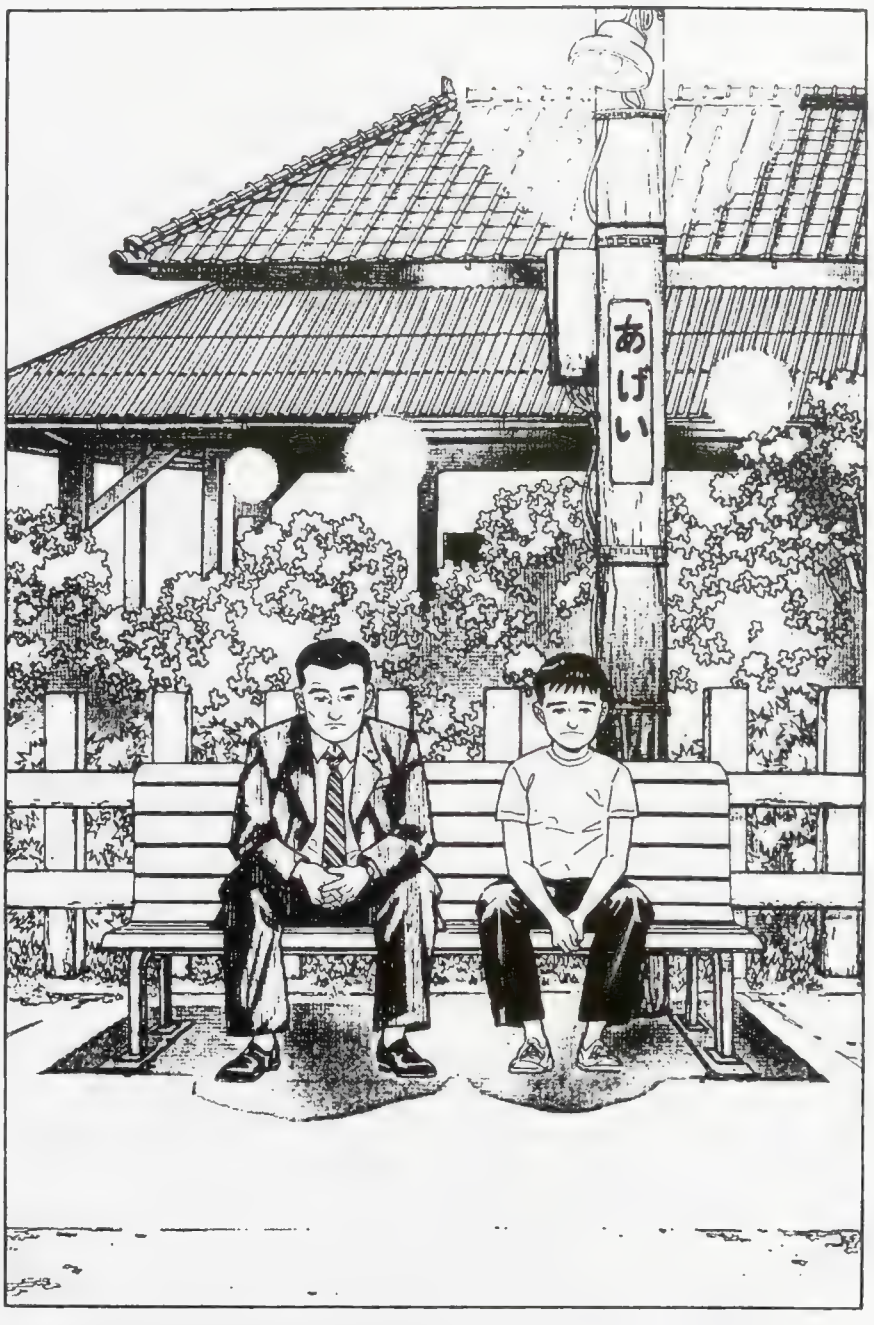
JT : C'est Boilet qui m'a présenté le travail de Fabrice Neaud. J'ai d'abord été impressionné par la qualité du dessin, qui permet à lui seul de rentrer dans l'œuvre. L'immédiateté avec laquelle se dégage l'expression des personnages me rend en effet le travail de Fabrice Neaud très lisible, même sans en comprendre le texte.

FB : C'est un beau compliment, qui est d'ailleurs paradoxal : en France, le travail de Fabrice Neaud est souvent jugé difficile à lire.

JT : À l'aube de la bande dessinée japonaise, des auteurs comme Tezuka et Ishinomori[5], afin de faire ressentir au lecteur les émotions des personnages, utilisaient de manière systématique les arrière-plans, figurant par exemple des feuilles qui tombent pour exprimer la tristesse, *etc.* Cette façon de traduire visuellement l'état intérieur des personnages, je la retrouve dans le travail de Fabrice Neaud. Mais si je pouvais lire les textes, j'en aurais sans doute une autre perception, je comprendrais mieux ce qui relève du contenu. L'un des derniers devoirs qu'il me reste à accomplir dans ce trajet de vingt ans vers la BD, c'est tout simplement d'apprendre le français.

Une autre de vos collaborations concerne la récente traduction-adaptation française de* Quartier lointain. *En quoi s'agit-il d'un travail d'auteur ?

FB : Depuis cinq ans, je fais moi-même ce travail sur mes propres œuvres, et



Quartier lointain, *tome II, Jirô Taniguchi © Casterman.*

j'ai remarqué qu'à chaque fois, le fait de retravailler une histoire pour l'adapter à une autre langue a apporté un plus. La version japonaise de *Demi-tour*, par exemple, a été l'occasion d'une réécriture de certains dialogues, de certains passages, qui en fait une autre œuvre, une version originale japonaise. C'est un peu dans cet esprit que j'ai travaillé sur *Quartier lointain*, sachant évidemment qu'il n'était pas question que je prenne des initiatives sans en parler à Taniguchi. Mais je considère qu'une œuvre, même publiée, n'est pas quelque chose de figé ; une traduction, à plus forte raison une adaptation graphique, peuvent être une formidable occasion de la retravailler, de la repenser. C'est ce que j'ai voulu faire avec *Quartier lointain*, en me laissant surprendre par des modifications qui apparaissent tout naturellement. En effet, en changeant l'ordre des cases ou en les retournant, on découvre des choses auxquelles on n'avait pas pensé. Et sur quelques cases, ou quelques pages de *Quartier lointain* – pour lesquelles j'ai bien sûr consulté Taniguchi – je me suis permis quelques petites modifications qui, je crois, apportent quelque chose par rapport à la version japonaise. Un exemple : il y a une image très importante dans l'histoire, dans laquelle le père donne une gifle à son fils. En tant qu'adaptateur, une première étape a été de gommer l'énorme onomatopée japonaise du bruit de la gifle. Le travail

achevé, je me suis aperçu qu'en terme d'impact dramatique, il était bien plus fort que cette case reste silencieuse. En tant qu'auteur, une seconde étape a donc été de faire part à Taniguchi de mon sentiment et de lui suggérer la modification, qu'il a jugée opportune. Au final, par l'ajustement de ce simple détail, il me semble que la scène est plus aboutie dans la version occidentale que dans la version japonaise.

JT: Grâce à l'adaptation faite par Boilet, la version française de *Quartier lointain* a su faire passer tous les messages que je souhaitais transmettre au lecteur dans la version japonaise. C'est grâce à cela, j'en suis sûr, que *Quartier lointain* a pu toucher le public français, les lecteurs ayant pu apprécier les nuances qui se trouvaient dans la version japonaise. Car, quand on change le sens de lecture et la position des bulles, on change aussi le rythme de la lecture. L'adaptation de Boilet a contribué à atténuer ces bouleversements. J'aimerais bien qu'il se charge également de l'adaptation de mes prochaines œuvres, mais il est très occupé…

FB: Je crois que ce qui donne du sens à mon travail sur *Quartier lointain* – comme dans le fait que Taniguchi fasse les trames de *Tôkyô est mon jardin* –, c'est aussi le côté un peu exceptionnel de la collaboration. Il est évident que je ne vais pas faire mon métier de l'adaptation graphique et littéraire. Une chose a été passionnante pour moi: par la force des choses, *Quartier lointain* est l'œuvre de Taniguchi que j'ai le mieux lue! Et c'est une œuvre formidable, même si je me suis aperçu que nous n'avons pas franchement la même démarche. Taniguchi cherche toujours à s'ouvrir à un large public, et il m'est arrivé de me dire, pendant que je traduisais: « Là, quand même, il exagère! » *(Rires.)* Pour que le lecteur comprenne bien, il a parfois tendance, à mon sens du moins, à en faire un peu trop, notamment du côté de l'émotion. Et en même temps ça marche puisqu'il nous arrivait, à mon épouse et à moi, de fondre en larmes de concert en faisant la traduction… En tant qu'auteur, cette collaboration autour de *Quartier lointain* aura été pour moi l'occasion d'essayer de mettre mes quelques compétences au service d'une œuvre à vocation populaire, chose que je ne sais pas faire avec mes propres histoires. ■

Propos recueillis par Julien Bastide
Traduction: Satô Naomiki
Remerciements à Ilan Nguyên

Afin d'éviter toute confusion, liée à la traduction du japonais, les termes « BD », « manga » et « bande dessinée » ont été utilisés dans la retranscription de cet entretien de la manière suivante:
BD = bande dessinée franco-belge
Manga = bande dessinée japonaise
Bande dessinée = moyen d'expression, tous genres et origines confondus

1. Ce terme, emprunté au roman noir et au cinéma américains, désigne au Japon des récits le plus souvent violents, destinés aux adultes, et mettant en scène des détectives privés ou autres personnages littéralement « durs à cuire ». Le récit auquel il est fait allusion ici est *Hotel Harbour View*, réalisé par Jirô Taniguchi et Natsuo Sekikawa (également scénariste d'*Au temps de Botchan*) au début des années quatre-vingt pour la revue *Action Comics*.
2. Né en 1944, Ryôichi Ikegami est l'un des dessinateurs les plus marquants de la bande dessinée japonaise. En France, nous avons pu découvrir son travail avec *Crying Freeman* (sur un scénario de Kazuo Koike), ou plus récemment *Strain* (sur un scénario de Buronson).
3. Encore inconnu en France, Shintarô Kago, né en 1969, est l'une des stars actuelles de la bande dessinée alternative japonaise. Il est notamment l'auteur de *Kigeki Ekimae Gyakusatsu*, un recueil d'histoires érotico-horrifiques, et *Kagayake! Dai-To-A-Kyo-Ei-Ken*, une relecture gore et grotesque de la Seconde Guerre mondiale. Dans *Extrême Orient*, l'anthologie de mangas érotiques publiée en 1996 aux Humanoïdes Associés par Frédéric Boilet, nous avions pu découvrir l'une de ses ébouriffantes histoires courtes: *Programme de santé publique*.
4. Née en 1977, Kan Takahama fait ses débuts en bande dessinée en 1998 dans *Garo*. Elle collabore ensuite avec Frédéric Boilet pour l'album *Mariko Parade* (Casterman, 2003).
5. Né en 1938, Shôtarô Ishinomori devient l'assistant de Tezuka au début des années cinquante, puis se lance à son tour dans la bande dessinée. Il est l'auteur, entre beaucoup d'autres choses, de *Cyborg 009*, ou encore *Sabu to Ichi*, dont de larges extraits ont été publiés en France et en Belgique à la fin des années soixante-dix dans la revue *Le Cri qui tue*.

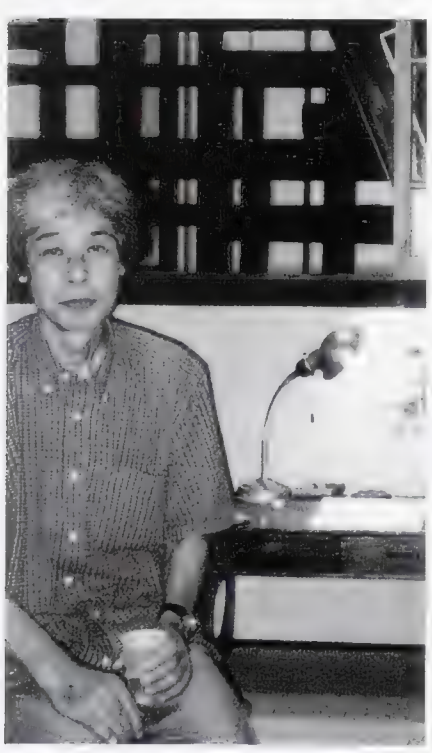
Tôkyô est mon jardin, *croquis de Frédéric Boilet © chez l'auteur.*

MITSUHIRO ASAKAWA

YOSHIHARU TSUGE : UN HOMME ET SON OEUVRE

Yoshiharu Tsuge – que l'on découvre enfin en France grâce à Ego comme x – est un auteur qui a toujours privilégié la recherche créative. Au-delà des générations et des cultures, son œuvre touche un lectorat universel. Si elle résonne en nous, c'est parce qu'il a su continuellement maintenir ses exigences artistiques, et que, ce faisant, il a dépassé sa propre solitude, son désespoir récurrent, trouvant le moyen de s'en délivrer en fixant son regard sur les beautés du monde.

Dans le monde de la bande dessinée japonaise, il est connu pour être le premier à avoir adopté les techniques du « roman du moi », dit *Shishôsetsu*[1], donnant naissance à un nouveau genre : la « bande dessinée du moi », dite *Watakushi Manga*. Ce type de récit s'appuie sur des faits vécus qui ne sont pas rapportés tels quels. Un travail de recomposition est opéré afin de faire surgir l'authenticité dont ces faits relèvent, plutôt que leur spontanéité brute. C'est en cela que réside la valeur de l'œuvre et ce qui, pour l'auteur, fait sens.



Portrait de Yoshiharu Tsuge. Tous droits réservés.

Nombre de ses bandes dessinées sont d'un contenu sombre et grave. Cependant, pour nous lecteurs attachés à son univers, il est aisé d'apprécier la qualité esthétique de paysages soigneusement dessinés, et l'humour aussi, qui filtre à travers les monologues de personnages exposant leur détresse. Tout se passe comme si, dans cet instant saisi qu'aucun espoir n'éclaire, quelque chose se produisait en notre for intérieur sans que nous en soyons conscients. Ce quelque chose s'imprime en nous et ne s'oublie pas, même le livre refermé.

Si les réalisations de Tsuge restent peu abondantes, elles continuent encore d'être lues et relues, étudiées ou adaptées cinématographiquement. Nul autre auteur, Tezuka mis à part, ne fait l'objet d'une telle attention. Le propos de cet article est de présenter cet homme en déroulant le fil de son œuvre.

Ses premiers pas

Yoshiharu Tsuge est né à Tokyo en 1937. Son père ayant disparu très tôt, il est élevé par sa mère. La pauvreté et le désordre d'après-guerre l'obligent à prendre un emploi dès sa sortie de l'école primaire. Il est de nature timide mais comme, depuis sa prime enfance, il a fait du dessin son violon d'Ingres, il espère un jour devenir auteur. En 1955, âgé de dix-huit ans, il fait ses débuts avec *Succube au masque blanc*, pour la maison Wakagi Shobô. En l'espace d'une dizaine d'années, ce sont environ quatre-vingt-dix titres, principalement pour le système des livres en prêt[2], qui vont être publiés, dont *Chronique de la fin du shogounat* et *La Cheminée des revenants*.

Il est malheureusement impossible ici de tout présenter dans le détail. Retenons que sa manière de dessiner

La Cheminée des revenants, Meiro 1, *1958*.

rappelle d'abord l'influence d'Osamu Tezuka, mais aussi celle du *gekiga*[3] qui s'est créé depuis peu à Osaka. Il reprend de ce courant des éléments qui reflètent la psychologie des personnages et la thématique du quotidien. Quant au contenu, nombreuses sont ses BD qu'on peut qualifier de tragiques, tant l'histoire est noire. Dans presque tous les cas, les personnages se trouvent dans une situation inextricable, écrasés par des circonstances qui les feront parfois périr. Ce genre de motifs n'était pas rare dans la BD en prêt mais, dans celle de Tsuge, le personnage ne s'insurge pas, il est contraint d'accepter les difficultés de son destin ; c'est ce processus d'un être amené à se résigner qui l'intéresse.

Consacré par Garo

Les œuvres de Tsuge attirent l'attention d'un large public grâce aux récits courts publiés dans le magazine *Garo*, lancé en 1964 – lire ci-avant l'article de Béatrice Maréchal. *Garo* est créé par l'auteur Sampei Shiratô et l'éditeur de livres en prêt Katsuichi Nagai. Shiratô ne vise pas le succès commercial. Il veut faire de ce magazine un « lieu d'expérimentation de soi tel qu'il n'y en a pas dans les magazines établis » (*Garo*, juin 1965, p. 171). Ce faisant, il offre aux auteurs la liberté d'être de vrais créateurs. Les œuvres de Tsuge personnifient indéniablement les mots de Shiratô.

En 1966, des BD d'une conception nouvelle paraissent : *Le Marais* en février, puis *Chîko, le moineau de Java* en mars, pour lesquelles Tsuge applique des techniques empruntées au « roman du moi ». Les réactions des lecteurs comme des auteurs sont vives mais négatives. On reproche à la première son érotisme macabre ; dans la seconde, ces images d'un auteur de BD qui ne vend pas et qui vit en concubinage avec une hôtesse de bar. Ce sont là des motifs totalement inédits dans les publications pour la jeunesse et l'opinion selon laquelle ces BD sont trop « noires » et « décadentes » prévaut largement. Tsuge en est consterné : après la parution en avril 1966 de *La Cueillette des champignons*, il ne dessine plus rien pendant un an.

Le Marais, Garo, *Seirindô, février 1966.*

Durant cette période, il devient l'assistant de Shigeru Mizuki, un des auteurs de *Garo*, duquel il retient un certain sens de la touche, qu'on retrouve notamment dans le rendu minutieux des paysages. Son style graphique perd ses rondeurs « manga » au profit d'un trait plus incisif, pour un style plus réaliste. Cette évolution, notable dans les histoires qu'il présente ensuite, provient donc de l'influence de Mizuki. À la différence du *Marais* et de *Chîko, le moineau de Java*, les éloges se font entendre quasi immédiatement. En mars 1967, la revue critique *Bédéisme* est lancée et son premier numéro consacre un dossier spécial au travail de Tsuge. En écho à ce soutien enthousiaste, il reprend sa collaboration avec *Garo*. En fait, pendant son année d'inactivité créatrice, il a également parcouru diverses régions du Japon, des lieux ignorés des touristes, des endroits désolés dont le dénuement l'a attiré. Il tire de ses voyages matière à de nouveaux récits basés sur son expérience personnelle et qui vont gagner rapidement une grande popularité.

Dans ses BD, on trouve toujours des paysages oubliés des grands travaux du développement économique. Si ses

La famille de M. Lee, Garo, *Seirindô, juin 1967.*

œuvres ne semblent pas, à première vue, aller au-delà de motifs ou de sujets touchant ses propres centres d'intérêt, il est à noter que Tsuge a soutenu les activistes engagés dans les mouvements étudiants en partageant leur révolte, notamment vis-à-vis de la façon dont les potentats engageaient le pays dans des changements aussi brutaux que rapides.

On lui a fait la critique que « se contenter de rapporter ses voyages ne fait pas sens ». Pourtant, les récits de Tsuge ne sont pas une simple transcription de ses déplacements. Si la topographie et les noms des lieux sont réels, les récits, eux, sont une création. C'est pourquoi l'impression laissée a pu être si forte auprès d'un nombre aussi grand de lecteurs.

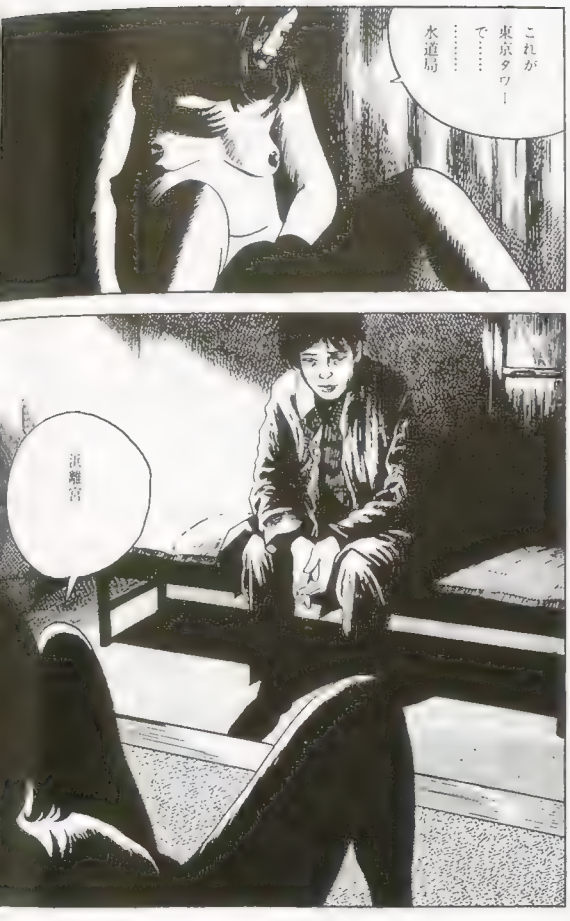
De 1967 à 1968, quatorze histoires paraissent, dont *La Salamandre, La Famille de M. Lee, Marine, Les Fleurs pourpres, L'Auberge de Chôhachi, M. Ben des igloos, Le Patron du Gensen, La Fille de la taverne Mokkiri.* Parmi elles, il en est une qui crée une véritable onde de choc: *Système vissé,* publiée en juin 1968 dans l'édition spéciale de *Garo* entièrement consacrée à Tsuge. Elle est basée sur l'un de ses rêves: un garçon blessé par une mystérieuse méduse, dite « méduse mémé[4] », part à la recherche d'un médecin, errant dans une ville de bord de mer. L'univers décrit dans cette BD reflète les méandres de l'inconscient. Les séquences se suivent sans lien logique, le personnage principal apparaît lugubre – si bien que certains ont pu parler de surréalisme. Bien loin d'avoir un impact sur les seuls lecteurs de BD, *Système vissé* a suscité la curiosité et l'admiration de poètes mais aussi de psychologues, donnant matière à une abondante littérature. Avec cette création, Tsuge a retenu l'attention d'artistes et de chercheurs de tous horizons.

La sensation d'apaisement que ses premiers voyages lui avaient donnée s'estompe. La question du sens de son existence le tourmente et se mue en une angoisse profonde qui le plonge dans la souffrance. En septembre 1968, il décide de « s'évaporer[5] » dans le Kyûshû (île sud du Japon). Il y part sans désir de retour, mais sa détermination finit par s'émousser et il rentre à Tokyo dans le courant du mois d'octobre. Dans *Système vissé,* puis dans *Le Patron du Gensen* et *Le Patron du Yanagi* (février, mars 1970), cette angoisse est présente jusqu'à en être suffocante.

Les histoires de Tsuge publiées dans *Garo* au cours des années soixante ont exercé une influence sur nombre d'artistes. En se limitant au seul monde de la bande dessinée, on peut relever *grosso modo* trois effets caractéristiques, que je voudrais expliciter ici tout en présentant quelques-uns de ces auteurs influencés par Tsuge.

Tout d'abord, l'usage d'éléments relevant de l'intime et du privé permettant de traiter, en BD, de problèmes personnels. Yû Takita, Tadao Tsuge (frère cadet de Yoshiharu) et Shinichi Abe ont été tous trois influencés sur ce plan. Ils sont les acteurs représentatifs du courant de la « bande dessinée du moi » qui se développe à cette époque.

À un autre niveau, Tsuge a su trouver un moyen concret et efficace pour exprimer la psychologie d'un personnage par un jeu de contrastes avec l'arrière-plan. Avant lui, il s'agissait d'une toile de fond nécessaire à l'histoire. Avec lui, cet arrière-plan constitue une instance narrative à



part entière. En outre, ce ne sont plus des représentations de décors symboliquement occidentaux comme ceux utilisés par Osamu Tezuka, par exemple. Le folklore est local et une esthétique nouvelle se fait jour – esthétique touchant aussi à la langue ainsi que parfois, à un certain sens du grotesque. L'influence de Tsuge est manifeste dans les BD de Yoshihiro Tatsumi (créateur du *gekiga*) avec ses personnages dont la vie est particulièrement dure, dessinés de manière réaliste dans leur quotidien. Elle l'est aussi chez Hideshi Hino, connu pour ses BD fantastiques et grotesques sur des thèmes japonais baignant dans une atmosphère surréelle: la plastique de ses personnages mêle les styles de Shigeru Sugiura et de Tsuge. Ou encore, chez Seiichi Hayashi, célèbre pour ses illustrations, qui met en scène avec brio les passions de Japonais, qu'il exprime dans un tracé épuré.

Enfin, pour s'être éloigné d'une narration claire répondant aux conventions jusqu'alors classiques de la bande dessinée, l'art de Tsuge donne naissance à des récits irrationnels dont le propos est cette irrationalité même. On reconnaîtra ainsi son influence chez Yoshikazu Ebisu (actuellement vedette de télévision), qui a réalisé des BD où il rapporte ses rêves tels quels, de manière littérale.

Les auteurs cités jusqu'ici ont tous publié leurs œuvres majeures dans *Garo*, mais ce genre de l'irrationnel se trouve plutôt hors des pages de ce magazine, chez nombre d'auteurs de BD de gags, tel Sensha Yoshida, devenu célèbre dans les années quatre-vingt, chez qui le comportement des personnages ou bien leur plastique sont devenus un sujet d'absurdité en soi. Cette tendance des BD de gags peut s'interpréter comme un dérivé des récits oniriques, dont *Système vissé* reste le plus représentatif.

Succès et diversification

Au cours de la décennie suivante, les histoires que Tsuge a présentées dans *Garo* sont largement reconnues. Elles sont rééditées sous forme de recueil. En 1976, *Les Fleurs pourpres*[6] sont adaptées pour une série télévisée par la chaîne nationale N. H. K et diffusées sur l'ensemble du territoire. Durant les années soixante-dix, son œuvre devient classique, lue par tous. L'auteur, lui, a pris des distances par rapport à *Garo*. Il est très occupé par l'écriture de ses essais et par la réalisation d'illustrations.

Quelle est la tendance des bandes dessinées de Tsuge durant cette décennie ? D'abord, certaines sont dans le droit fil de ses récits de voyages: *L'Auberge du réalisme*, *L'Auberge isolée*, *L'Auberge populaire* et *L'Auberge des pêcheurs d'Aizu* font partie de celles-là.

Ensuite, on trouve des récits personnels avec la réalisation de bandes autobiographiques[7] nombreuses, telles qu'*Au temps où j'étais pensionnaire*, *L'Usine d'étamage d'Ôba* ou *La Jeunesse de Yoshio*. Tsuge y traite de son passé, remontant jusqu'à l'adolescence avec *L'Usine d'étamage d'Ôba*, où il apporte aussi un témoignage sur le mode de vie des laissés-pour-compte du succès économique. Cette histoire sera publiée dans le magazine d'Art Spiegelman, *Raw*, en 1990 (n° 2).

Souvenir d'été, *Une femme inoubliable*, *L'Affaire*, *Une chambre ennuyeuse* relèvent de la « bande dessinée du moi ».

En haut et ci-dessus : Le Patron du Yanagi, Garo, *Seirindô, février et mars 1970.*

Système vissé, Garo *édition spéciale, Seirindô, juin 1968.*

L'Usine d'étamage d'Ôba, Manga story, *numéro supplémentaire, Futabasha, 28 avril 1973.*

À la différence d'anciennes publications du même genre, les protagonistes sont un jeune couple. En 1970, Tsuge s'était mis en ménage avec Maki Fujiwara, actrice du théâtre *underground* de l'époque, ce qui aura exercé une influence certaine sur ces nouvelles histoires. L'angoisse délétère qui imprégnait ses bandes des années soixante a disparu. Son personnage masculin, lorsqu'il dérive hors du quotidien, est comme réamarré à la réalité par sa partenaire. Il est intéressant de noter que l'existence des femmes est pour Tsuge un point d'ancrage au monde concret.

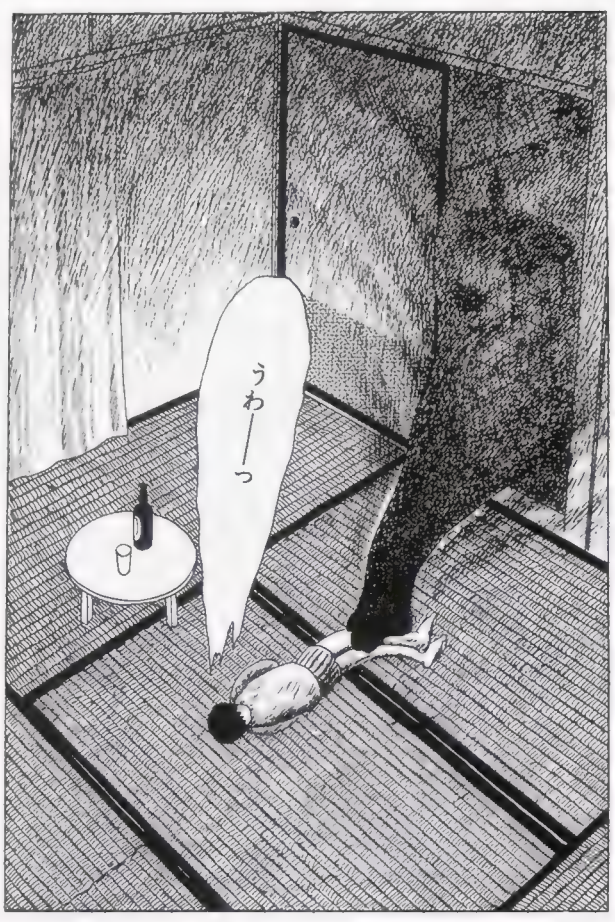
J'ajouterai enfin les récits bâtis à partir de matière onirique. Tout se passe comme si Tsuge cherchait dans le monde des rêves un moyen d'échapper à la réalité prosaïque. Dans ces années, il approfondit le procédé autrefois mis en pratique dans *Système vissé.* Il commence à en livrer les fruits en 1972 avec *Promenade onirique.* Si le titre se réfère au rêve, cela ne signifie pas pour autant qu'il s'agit d'un rêve qu'il a fait. Il s'agit en fait d'une création imaginaire, dont le but est de reproduire l'étoffe du rêve. À partir de 1976, il réalise tour à tour et en peu de temps : *Dans les rets de la nuit, Un job, La Vie au cap de Komatsu, Le Dehors se dilate, Selon la technique dite de la seiche*[8], *Les Crimes de Yoshibô.* Au contraire de *Promenade onirique,* ce sont là ses propre rêves qu'il a mis en forme tels qu'il les avait perçus[9]. En commençant par *Système vissé* et par la suite avec ce groupe de récits, Tsuge s'est écarté des conventions de l'art de raconter une histoire, démontrant qu'on pouvait, par ce biais, saisir davantage de la réalité profonde de l'homme. Avec un tel projet – traduire consciemment l'inconscient manifesté dans les rêves – il a relevé le défi d'une forme d'expression extrêmement difficile. Alors que dans *Système vissé,* il rendait compte « objectivement » des éléments, dans les autres récits oniriques son style graphique change, s'adaptant à chacune des histoires. Il s'applique à trouver le ton juste, jusqu'à produire ces étranges déformations spatiales où la perspective se trouve distordue. Sans doute, cette recherche porte-t-elle aussi le désir de sonder son être profond. À cette époque, en effet, Tsuge souffre à nouveau de violents troubles d'angoisse.

L'Homme inutile

Au début des années quatre-vingt, Tsuge rédige son journal intime, publié par tranches dans le magazine littéraire *Romans actuels.* Il lui est devenu difficile de dessiner à cause de ses crises d'angoisse. Pourtant, en 1984, avec le lancement du magazine trimestriel *Comic Baku* dont le travail de Tsuge forme le point central, il se remet à dessiner et le fera pour chacun des numéros.

Cette fois, nul récit de voyages, nul récit de rêves. Presque toutes les bandes de cette période sont d'un registre lié à la vie privée. Il n'applique plus guère sa plume à de minutieuses descriptions ; les dessins sont, maintenant, plutôt réalisés au pinceau. Tsuge lui-même invoque des problèmes de vue liés au vieillissement ; en fait, il a donné à ses figures un charme nouveau.

Parmi les œuvres autobiographiques de cette période, citons *Adolescence, La Meilleure Association d'Ikebukuro, Ma voisine, Le Gecko, Vers la mer, La Séparation*[10]. Dans cette dernière, il revient sur l'époque dans laquelle se déroule *Chîko, un moineau de Java,* publié en 66.



Dans les rets de la nuit, Manga sandê, *septembre 1976.*

Parmi les histoires à caractère privé, on trouve *Un jeu quotidien*, *Paysage de mon quartier*, *Des journées à se promener*, *Un auteur inconnu*, *L'Homme inutile*[11]. Cette dernière sert également de titre à la série. *L'Évaporation* en est un des épisodes et ce thème est ici traité de façon plus concrète et logique qu'il ne l'avait été par le passé, où il prenait par endroit un tour surréaliste. De fait, avec *L'Homme inutile*, Tsuge achève un ensemble agréable et divertissant.

Voici cerné l'ensemble de l'œuvre de Yoshiharu Tsuge, dans ses grandes lignes et ses évolutions.

En 1987, les ventes de *Comic Baku* stagnent ; la santé de Tsuge, tant physique que morale, décline. Le magazine cesse de paraître. Depuis lors, Tsuge n'a rien publié de nouveau. Pourtant, ses œuvres sont régulièrement rééditées en recueils ou adaptées pour le grand écran. De 1991 à 2003, quatre films[12] sortent en salles, tandis que neuf de ses histoires sont produites pour la télévision, diffusées en douze fois. Il est déjà question, en 2004, d'une version de *L'Auberge du réalisme* par le jeune réalisateur Nobuhiro Yamashita. Le nombre de ceux qui se passionnent pour l'œuvre de Tsuge ne cesse de croître. Elle est désormais un classique de l'art, dépassant le seul monde de la bande dessinée. ■

Notes et traduction :
Béatrice Maréchal

Tour à tour, je me suis essayé aux métiers de la manga, des appareils photo d'occasion, de la brocante... Mais rien n'a marché.
J'ai lu un ou deux livres, pioché quelques renseignements, c'est tout.
En matière de pierres, je ne suis qu'un amateur.
En fait, le commerce des pierres, ça ne coûte rien au démarrage. Je me suis dit que, peut-être, c'était un métier pour moi.

L'Homme sans talent © *Ego comme X*.

1. Dans *Shishôsetsu*, le premier caractère *shi* – dit aussi *watakushi* comme dans *watakushi manga* – désigne la personne sujet et *shôsetsu*, le roman.
2. Les librairies de prêts, de l'ordre de 30 000 à l'époque de leur floraison, assurent également l'édition de magazines ou directement de BD sous la forme de livres, comme c'est le cas, notamment, pour *Succube au masque blanc*. Elles apparaissent avant-guerre, et vers 1950, les BD constituent de 20 à 30 % de leur fonds. Alors qu'un magazine de BD coûte à l'époque 30 à 40 yens et un recueil 50 yens, le système de prêt qu'elles instaurent permet l'accès à ces lectures pour 5 à 10 yens. Entre la fin des années cinquante et le début des années soixante, le niveau de vie ayant considérablement augmenté, ces librairies disparaissent.
3. Le terme *gekiga* s'impose d'abord, en 1957, comme concurrent à celui de *manga* pour marquer la naissance d'une nouvelle BD. Tatsumi Yoshihiro, créateur du terme, en retrace l'historique dans son livre *L'Université du gekiga* (Hiroshobô, 1968). Les auteurs concernés cherchaient à rendre compte d'un sens plus aigu de la réalité à travers une gestuelle et des cadrages qui pouvaient éclairer le lecteur sur les aspects psychologiques d'un personnage, usant d'un style graphique moins bon enfant que ce qu'on voyait alors, pour des scènes parfois crues ou violentes.
4. L'expression *meme-kurage* (méduse mémé) provient d'une faute de lecture. Tsuge avait inscrit deux X majuscules. Or la forme a été confondue par l'imprimeur avec le caractère double, lu "mé", du syllabaire japonais, donnant ainsi un nom à ce qui était d'abord signalé d'origine inconnue. Mais l'expression a fait fortune et l'auteur n'a jamais cherché à la corriger.
5. Il relate cet épisode dans son *Journal d'un voyage évaporant*, *Yagyô* n° 10, éd. Hokutô shobô, juin 1981. Il reviendra sur ce thème, notamment lors de son travail avec *Comic Baku*, pour une publication en décembre 1986.
6. Du réalisateur Shôichirô Sasaki.
7. Il faut éviter les confusions : le "ji" de *jiden*, employé pour autobiographique, renvoie au soi public, tandis que le "shi/watakushi" (même caractère lu différemment) du « roman ou de la bande dessinée du moi » relève du privé et de l'intime. Les deux genres, distincts au Japon, recouvrent tous deux une manière de récit personnel, mais le premier s'attache à un parcours de vie tandis que le second explore la réalité humaine.
8. Technique de combat où il s'agit de presser ou de saisir son adversaire afin de l'immobiliser dans une forme de seiche séchée.
9. Tsuge les a notés, parfois illustrés, puis ils ont été publiés dans *Mensuel Poème* à partir d'octobre 1976, avant d'être réunis pour composer son *Journal de mes rêve*, que l'on retrouve dans son livre *Moi et Tsuge Yoshiharu* (Yoshiharu Tsuge, Shôbunsha, juin 1977).
10. Publiée en deux parties dans *Comic Baku* en juin et septembre 1987, c'est aussi, à ce jour, la dernière BD de Tsuge.
11. Traduction française chez Ego comme x sous le titre *L'Homme sans talent*. *L'Évaporation* (décembre 1986), traduit par *La Fugue*, est le dernier récit du livre français.
12. Outre *L'Homme inutile* (diffusé en français sous le titre *L'Homme incapable*), adapté au cinéma par le réalisateur Naoto Takenaka en 1991, il s'agit du *Patron du Gensen*, par le réalisateur Teruo Ishii l'année suivante, de *Système vissé*, du même réalisateur en 1998 et de *Journal d'un voyage évaporant*, par le réalisateur Isao Yamada en 2003.

JULIEN BASTIDE

MANGA : LE DEUXIÈME SOUFFLE

Quinze ans après les débuts de son introduction massive en France, le manga s'est greffé avec succès sur le marché français de la bande dessinée. Les traductions en nombre croissant, dans un paysage éditorial en perpétuelle mutation, nous permettent peu à peu de mieux appréhender la diversité créative de la production nippone.

En janvier 2000, Jean-Paul Jennequin soulignait dans ces pages que le fait de voir paraître chaque mois en France une vingtaine de titres traduits du japonais tenait du miracle[1]. Aujourd'hui, ce sont près de 50 mangas qui arrivent mensuellement sur les étagères des librairies spécialisées. Passée sa (première?) crise de croissance à la fin des années quatre-vingt-dix, le marché francophone de la BD nippone s'est envolé. En 2003, plus de 500 volumes traduits du japonais ont ainsi été publiés en France (contre 377 l'année précédente[2]), représentant à eux seuls les deux tiers des bandes dessinées traduites de l'étranger. Bilan: à l'heure actuelle, une BD sur cinq publiée en France est un manga, et il n'est plus rare de le voir apparaître dans le classement des meilleures ventes des titres, comme *Kenshin* ou *Captain Tsubasa*, tandis que certaines séries, comme *Yu-Gi-Oh*, dépassent le million d'exemplaires en cumul de ventes[3].

Captain Tsubasa, *volume 36, Takahashi Yôichi © Flammarion.*

Si ces chiffres sont impressionnants, ils n'en demeurent pas moins dérisoires face à l'immensité de la production nippone. Celle-ci a connu un net ralentissement durant la dernière décennie, mais il existe toujours au Japon plus de deux cents revues de prépublication spécialisées, pour un tirage cumulé dépassant le milliard d'exemplaires[4]. Mais surtout, l'édition française de mangas n'est guère représentative de la richesse de la littérature dessinée japonaise. À cet égard, le tableau dressé il y a quatre ans dans ces pages est encore partiellement valable: c'est au public (pré-) adolescent qu'est destinée l'immense majorité des titres mis sur le marché. Tandis que le patrimoine de la BD nippone demeure sous-exploité au profit d'œuvres souvent en cours de publication au Japon.

Pourtant, un certain nombre d'évolutions notables sont perceptibles.

Le paradigme Taniguchi

Signalons d'abord l'augmentation continue du nombre d'éditeurs intégrant des titres traduits du japonais à leur catalogue. Les grands éditeurs – à l'exception de Dupuis – occupent une place prépondérante, Glénat et Kana/Dargaud en tête. Il faut leur ajouter J'ai Lu et Génération Comics, respectivement affiliés à Flammarion et Panini. Mais parallèlement, il existe une myriade de petites structures spécialisées: les déjà vénérables Tonkam, Pika (ex-Manga Player) et Dynamic Visions, ou les nouveaux venus Asuka et Muteki. Enfin, quelques éditeurs dits « alternatifs » commencent à prospecter du côté de la bande dessinée d'auteur japonaise. C'est le cas d'Ego comme x avec Yoshiharu

Parasite, *volume 1, Hitoshi Iwaaki © Glénat.*

Tsuge (*L'Homme sans talent*) et Kazuichi Hanawa (*Dans la prison*), ou d'un éditeur généraliste comme le Seuil, qui publie *Au temps de Botchan*, la saga littéraire de Sekikawa et Taniguchi.

Jirô Taniguchi symbolise d'ailleurs à lui seul cette récente (et toute relative) diversification de l'offre. Influencé par la BD européenne et travaillant à destination des adultes, il est l'ambassadeur idéal auprès d'un public jusqu'alors réfractaire aux codes graphiques du manga, ce qu'est venu prouver le succès de *Quartier lointain*. De fait, tout le monde se l'arrache: outre le Seuil et Casterman, Dargaud entame *Le Sommet des Dieux*, tandis que Génération Comics sort la minisérie *le Livre du vent*. Mais Taniguchi ne serait-il que la partie émergée de l'iceberg? De plus en plus de *seinen manga* (« mangas pour jeunes adultes ») nous parviennent en effet, susceptibles de toucher un public plus mâture. Le bouillant Dominique Véret[5] en a d'ailleurs fait son cheval de bataille, publiant chez Delcourt plusieurs excellents titres (*Ki-itchi* ou *Coq de combat*, entre autres), tandis que Glénat (*Parasite, Niji-iro Tohgarashi*)

ou Génération Comics (*Banana Fish*, *Planètes*) creusent également ce sillon.

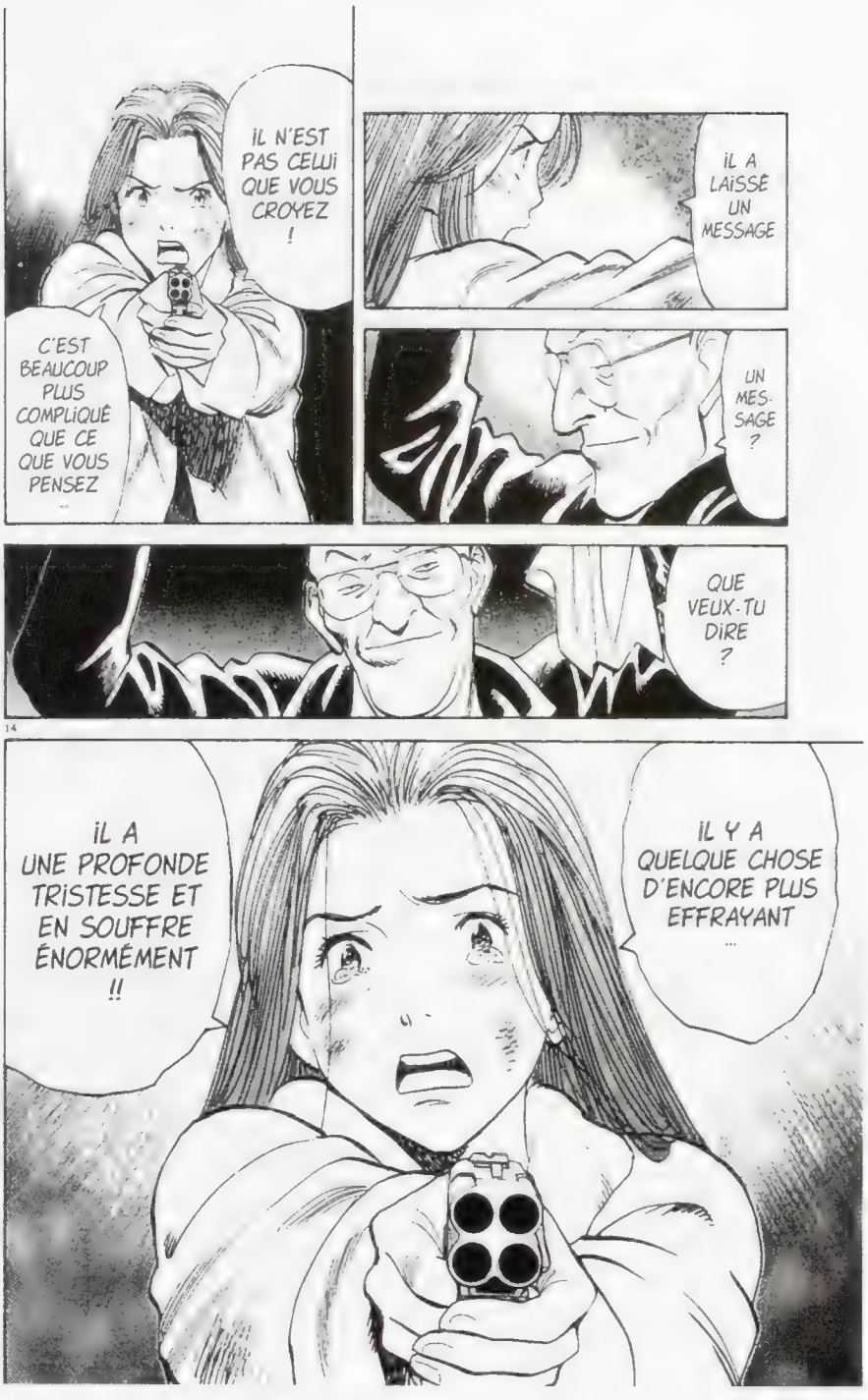
S'il est un auteur qui me paraît pouvoir jouer à l'avenir le rôle de « passeur » pour le *seinen manga*, c'est sans doute Naoki Urasawa, qui explore avec *Monster* et *20 th Century boys* le feuilleton à suspense, une forme de récit familière à nous autres Occidentaux.

Ces manwhas *que l'on n'attendait pas*

De la même manière que les mangas ont fait irruption sur notre sol au début des années quatre-vingt-dix, l'année dernière a vu l'arrivée des *manwhas* coréens, favorisée par l'invitation de la Corée au 30e Festival d'Angoulême, et pour l'instant limitée à un seul éditeur: Tokebi[6]. Malheureusement, la douzaine de titres disponibles s'apparentent plutôt à du « sous-manga ». Mais il n'est pas impossible que des œuvres de qualité, explorant une voie plus spécifiquement coréenne, nous parviennent à l'avenir.

Par ailleurs, deux tendances laissent espérer une meilleure appréhension de la BD japonaise dans son ensemble. De plus en plus de titres permettent, en effet, d'entrevoir son formidable patrimoine: outre les rééditions proposées par Vertige Graphic[7], on peut lire aujourd'hui le classique *Lone Wolf and Cub* (Génération Comics), tandis que Delcourt et Asuka poursuivent le travail de découverte de l'œuvre de Osamu Tezuka, avec *Ayako* et *Black Jack*[8]. D'autre part, les revues de prépublication « à la japonaise » se multiplient. Après *Shônen*, chez Pika, Tonkam a lancé *Magnolia*. Cette excellente initiative (qui devrait trouver un écho chez d'autres éditeurs) permet au lecteur de découvrir simultanément plusieurs séries à suivre, et replace le manga dans son support d'origine.

Pourtant, de nombreuses voies restent à défricher. On ne connaît notamment toujours rien au manga pour enfants. Espérons que l'invitation du Japon au Salon du livre de jeunesse de Montreuil, en novembre 2003, aura déclenché des vocations éditoriales. Plus étonnant, en dehors de Matsumoto Taiyô (*Ping Pong*), la frange la plus novatrice de la jeune génération d'auteurs japonais – l'équivalent de nos Sfar, David B., Guibert et Cie – est ignorée. Enfin, en dehors de celles initiées par Frédéric Boilet, peu de véritables collaborations créatives franco-japonaises ont vu le jour. Si la distance qui nous séparait des œuvres est peu à peu abolie, celle qui sépare leurs créateurs semble toujours difficile à franchir. ■


IL N'EST PAS CELUI QUE VOUS CROYEZ !
C'EST BEAUCOUP PLUS COMPLIQUÉ QUE CE QUE VOUS PENSEZ
IL A LAISSÉ UN MESSAGE
UN MESSAGE ?
QUE VEUX-TU DIRE ?
14
IL A UNE PROFONDE TRISTESSE ET EN SOUFFRE ÉNORMÉMENT !!
IL Y A QUELQUE CHOSE D'ENCORE PLUS EFFRAYANT

Monster, *chapitre 4, Urasawa Naoki © Dargaud.*

Shônen, *volume 9 © Pika.*

Ping Pong, *volume 1, Matsumoto Taiyou* © Delcourt.

1. Jean-Paul Jennequin, « Ces mangas que l'on n'attendait pas », *9e Art* n° 5, janvier 2000.
2. Source : Gilles Ratier, « L'Année 2002 de la BD : le bilan », disponible sur le site Internet de la Maison des Auteurs de BD.
3. Source : Fabrice Piault, « Kana ou la percée inattendue », *Livres Hebdo* n° 520, juin 2003.
4. Frederik Schodt, *Dreamland Japan*, Stone Bridge Press, 1996, p. 82.
5. Fondateur des éditions Tonkam, il est passé chez Delcourt en 2001, *via* son label Akata.
6. On excepte *Island* et *Le Nouvel Angyo Onshi*, respectivement publiés chez Génération comics et Pika, conçus par des auteurs coréens mais destinés au marché nippon.
7. Cet éditeur reprend ainsi *Gen d'Hiroshima* (interrompu à deux reprises par le passé) et les histoires courtes de Yoshihiro Tatsumi, aperçues au début des années quatre-vingt dans la revue pionnière *Le Cri qui tue*.
8. Cette série avait été interrompue en 2000 par Glénat, tout comme *Astro Boy*.

OUBAPO

THIERRY GROENSTEEN

Ce que l'Oubapo révèle de la bande dessinée

Constitué en 1992 et aussitôt adoubé par l'Oulipo, l'Ouvroir de bande dessinée potentielle a tenu sa première séance de travail, dans les locaux de l'atelier Nawak[1], début 1993. Dix ans plus tard, quatre Oupus *collectifs[2] et une douzaine d'albums individuels représentent un corpus qui témoigne de la fécondité de ce groupe, actuellement composé de François Ayroles, Anne Baraou, Gilles Ciment, Jochen Gerner, Étienne Lécroart, Killoffer, Jean-Christophe Menu et Lewis Trondheim[3]. 9e* Art *ne pouvait manquer de s'associer à cet anniversaire.*

Dresser un bilan qualitatif de la production de l'Oubapo n'est pas chose aisée. C'est qu'il est difficile de mesurer la réussite de telle ou telle réalisation à l'aune des mêmes critères qui s'appliquent, intuitivement, aux bandes dessinées « ordinaires ». En travaillant dans le respect d'une règle, d'une contrainte, d'une formule décidée *a priori*, les oubapiens se donnent des points de départ paradoxaux, se lancent de véritables défis formels, s'ingénient à *construire le labyrinthe dont ils auront à sortir*[4]. Nécessairement, la bande dessinée qui en résulte paraît souvent étrange, forcée, biscornue; on la range plus facilement dans la catégorie des « exercices de style », on la taxe de curiosité ou de divertissement plutôt qu'on ne l'envisage comme une œuvre à part entière. Nombre de contributions rassemblées dans les *Oupus* seraient difficiles à prolonger au-delà d'une ou de quelques pages, et constituent des performances qu'il faut bien qualifier d'anecdotiques. Certaines (je songe particulièrement aux pliages, qui nécessitent la participation active du lecteur) s'apparentent même, quant à leur mode opératoire, aux pages de jeux traditionnelles des illustrés.

(Il est bien entendu que le format court s'accommode de l'excellence. Citons en exemples deux planches séparées et mémorables de François Ayroles: son ***expansion*** d'une case de *Spirou et les héritiers* (*Oupus* 2, p. 42) et sa ***réduction*** d'*À la recherche du temps perdu* (*Oupus* 1, p. 52). Pour cette dernière, la brièveté du « résumé » est même, d'évidence, un des ingrédients de sa saveur, en tant qu'elle s'oppose radicalement aux dimensions « monstrueuses » de l'œuvre souche, le roman-cathédrale de Proust.)

L'équipe de *9e Art* exerce plus loin son jugement critique sur les livres qui composent ce que les intéressés eux-mêmes désignent expressément comme la « bibliothèque oubapienne » (*cf. infra*, p. 94-99). Dans les limites d'une réflexion très provisoire, mon propos sera ici d'un autre ordre. Je voudrais simplement me demander ce que les travaux de l'Oubapo nous aident à comprendre du médium, et si la bande dessinée pourrait en attendre un quelconque bénéfice.

Jan Baetens écrivait naguère dans nos colonnes: « *Le souci des bases formelles d'une pratique, le plaisir et la nécessité d'une théorie, la critique salutaire de l'idéologie naïve de l'expression et de l'inspiration, sont autant d'apports capitalissimes dont n'importe quelle pratique artistique ne peut que tirer de grands bénéfices.* » Affirmation qui, selon moi, révèle surtout les présupposés de son auteur et, comme on disait naguère, « d'où » il parle. Gageons que le lecteur ordinaire ne partage pas les préoccupations du critique, et se satisfait fort bien de bandes dessinées (ne sont-elles pas la majorité?) inspirées par « l'idéologie [plus ou moins] naïve de l'expression et de l'inspiration ».

Mais peut-être l'un des principaux résultats que l'on peut attendre des travaux de l'Oubapo est-il justement, sinon d'amorcer la mutation du lecteur en critique, en tout cas de susciter sur le médium un regard plus averti, d'inviter à une lecture plus vigilante, plus investigatrice et plus réflexive. Certaines pages oubapiennes nécessitent la participation active du lecteur; ainsi « Midi/minuit », d'Ayroles, (*Oupus* 2, p. 10-12), trois planches qui se présentent un peu comme un puzzle narratif où, comme le préconise le mode d'emploi fourni, « le jeu consiste à renouer les liens entre [des] personnages » qui hantent les mêmes lieux de jour et de nuit pour des motifs propres à chacun. Mais même les pages qui ne reposent pas sur un *jeu* n'en mettent pas moins le lecteur en alerte, parce qu'elles sont affectées d'un coefficient d'étrangeté ou procèdent visiblement d'une manipulation des codes ordinaires de la bande dessinée.

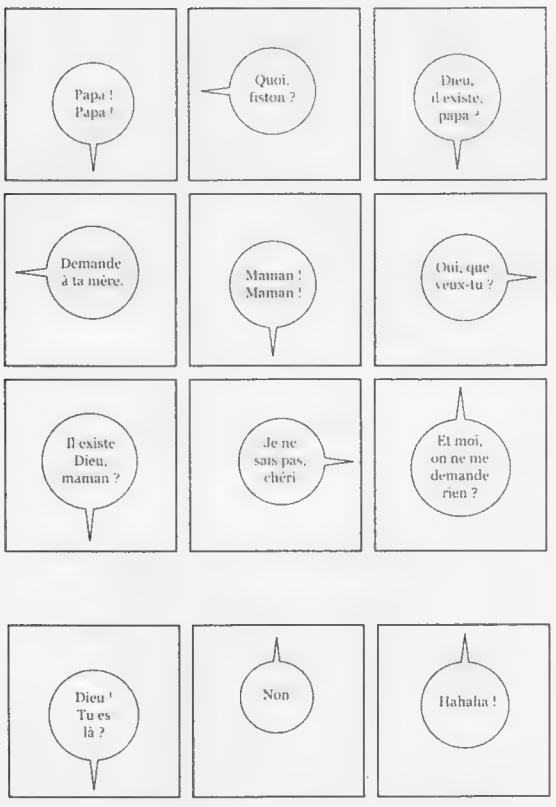
À cet égard, les productions oubapiennes, tout en restant éloignées de tout didactisme, engagent une pédagogie de la bande dessinée par l'exemple. Je n'en développerai ci-après que trois aspects.

1° La théorie de la bande dessinée s'interroge encore et toujours sur la part respective du texte et de l'image dans la production du sens. Or, toute conclusion par trop générale sur cette question ne peut être que dogmatique, tant les pratiques sont multiples, diverses, contradictoires. Les bandes dessinées muettes sont de tradition ancienne et deviennent, depuis quelques années, de plus en plus nombreuses[5]. Par définition, la place du texte y est inexistante (abstraction faite du titre); le genre a pourtant fait la preuve de son intelligiblité et a su s'accommoder de styles graphiques multiples comme d'ambitions narratives diverses. Inversement, il est des bandes dessinées « parlantes » ou légendées où l'image est cantonnée dans une fonction essentiellement illustrative, de sorte que le texte y tient le rôle, non de béquille, mais véritablement de squelette porteur. Le « corps » du récit ne pourrait se tenir sans lui.

L'Oubapo, en caressant le fantasme d'une « bande dessinée sans dessin », qui serait le degré ultime de la contrainte dite de la ***restriction iconique*** (*cf. Oupus* 1, p. 18-19), apporte au débat une contribution radicale. Ce que démontrent les quelques tentatives connues de BD sans dessin – je songe aussi bien à « Feinte Trinité », d'Ayroles dans l'*Oupus* 2, qu'aux bandes dessinées du Canadien Shane Simmons[6] –, c'est très exactement ceci: que l'essence de la bande dessinée n'est pas dans la représentation mais dans son dispositif canonique, autrement dit dans l'agencement spatial particulier du multicadre, investi par un discours séquentiel. Le tracé des cadres et des bulles dans lequel s'incarne ce dispositif peut en effet, dans des cas limites, constituer non seulement l'armature du récit mais une proposition visuelle suffisante en soi, assurant sans difficulté ni perte l'interprétation du dialogue et l'identification des personnages, lors même que ceux-ci se réduisent à des points (Simmons) ou demeurent invisibles (Ayroles). La bande dessinée « aveugle », comme la bande dessinée minimaliste étudiée dans *9e Art* n° 6 (p. 84-93), apportent la preuve de l'extraordinaire efficacité du dispositif propre à la bande des-

OH! MAIS LE VOILÀ!
HEP! SPIROU! J'ALLAIS CHEZ TOI. VOICI L'INVENTION!
VOICI L'INVENTION!
La roue fut probablement inventée par un Sumérien vivant vers 3500 av. J.-C.
La première auto à essence fut construite par les frères Duryea en 1892.
C'est en 1906 qu'Alfred Faucher dépose un brevet concernant un miroir avertisseur pour autos.
Les plus anciennes fenêtres connues ont été découvertes dans les fouilles de Chossas.
Les chiffres arabes furent inventés par les Hindous et découverts par les Arabes au VIIIe s.
Le trottoir était inconnu en France jusqu'au XVIIIe siècle. Le premier en 1782, rue de l'Odéon à Paris.
LISEZ LA BONNE SOUPE
Les premières affiches publicitaires furent les affiches de piété manuscrites (1454).
La gazette de Renaudot en 1631 fut le premier des journaux.
Le 1er animal de compagnie fut probablement un louveteau domestiqué vers 20 000 av. J.-C.
Un bas-relief du XIIe s. montre une robe d'une courtisane comportant des boutons de manchette.
Des inscriptions assyriennes (VIIe s. av. J.-C.) révèlent un remède contre les maladies de peau.
Spirou fut créé en 1938 par le français Robert Velter, dit Rob-Vel.
Aucun brevet ni décret ne signale l'invention de la bande-dessinée mais des traces de séquentialité ont été retrouvées à diverses époques.
FRANÇOIS AYROLES d'après FRANQUIN.

Expansion d'une case de Spirou et les Héritiers, Oupus *2, François Ayroles © L'Association.*


Papa ! Papa !
Quoi, fiston ?
Dieu, il existe, papa ?
Demande à ta mère.
Maman ! Maman !
Oui, que veux-tu ?
Il existe Dieu, maman ?
Je ne sais pas, chéri
Et moi, on ne me demande rien ?
Dieu ! Tu es là ?
Non
Hahaha !

Feinte Trinité, Oupus 2, *François Ayroles* © *L'Association.*

sinée. Nombre de performances oubapiennes vérifient donc le bien fondé des thèses récemment développées par notre collaborateur Harry Morgan dans son essai *Principes des littératures dessinées*: la bande dessinée ne peut être définie en termes de rapports texte-image mais seulement par la présence d'un dispositif et par la séquentialité[7].

En se livrant à des détournements de bandes dessinées préexistantes et bien connues (*Michel Vaillant, Placid et Muzo, Little Nemo…*), par des procédés tels que la ***substitution textuelle*** ou la ***réinterprétation graphique***, l'Oubapo démontre en outre, par l'absurde, à quel point, lorsque textes et dessins sont mobilisés simultanément dans la production d'une bande dessinée (ce qui reste tout de même le cas de très loin le plus fréquent), ces deux instances coopèrent et s'interprètent mutuellement. On ne peut modifier l'une des deux sans altérer profondément la lecture de l'autre.

2° L'homogénéité du style est un dogme de la bande dessinée traditionnelle. Le dessinateur ne s'autorise des écarts que pour marquer une rupture dans le statut de ce qui est montré: séquence de rêve, hallucination, flash-back, *etc.* Dans les années 1970-1980, les expérimentations formelles d'un Moebius (*Major fatal*), d'un Pazienza (*Penthotal*) ou d'un Manara (dans *Giuseppe Bergman*) et l'approche poétique d'un Calligaro ressortissaient encore à la levée d'un interdit implicite. La bande dessinée contemporaine encourage au contraire une plus grande liberté dans l'exécution: un Muñoz, un Sfar, un Neaud, notamment, s'autorisent à modifier le régime de leur trait, à changer d'écriture d'une image à l'autre, avec le sentiment d'utiliser une ressource naturelle du médium.

Dans les travaux oubapiens, l'hétérogénéité stylistique est assez fréquente et s'explique par un mode d'élaboration collectif. Voir, par exemple, les pages 94 à 108 de l'*Oupus* 2, ou encore l'*Oupus* 4. Quand, conçu à la faveur d'un « ***cadavre exquis*** avec thème aléatoire alphabétique », un strip composé de quatre vignettes fait intervenir successivement la main de Menu, Mattt Konture, Thiriet et Killoffer, le lecteur découvre que la réinterprétation graphique incessante des mêmes personnages, non seulement n'est pas un obstacle à leur identification et au déchiffrement du propos, mais que la ligne du récit peut s'en trouver enrichie d'harmoniques. Ainsi l'Oubapo participe-t-il à l'avènement d'une conception plus ouverte de la narration dessinée.

3° Les ***palindromes*** (récits dont les vignettes peuvent s'enchaîner dans les deux sens, de la première vers la dernière ou à rebours; *cf.* « L'Affaire est bouclée », de Lécroart, *Oupus* 2, p. 15-17) et plus généralement tous les exercices relevant du régime de la ***plurilecturabilité***, c'est-à-dire s'offrant à plusieurs lectures successives qui font advenir des sens différents, sont des approches non conventionnelles de l'unité narrative qu'est la planche. Ils sont des modalités particulières de ce que j'ai nommé ailleurs l'opération du *tressage*, c'est-à-dire la mise en place d'une relation remarquable, au-delà des liens de causalité/consécution qui relèvent du découpage, entre des vignettes le plus souvent distantes. Ces réalisations établissent des effets de rimes, construisent des itinéraires obliques, encouragent des lectures translinéaires. Elles mettent la page dans tous ses états et le fameux « dispositif » en effervescence.

La création se voit par là encouragée à être plus innovante, tandis que certaines propositions théoriques développées par votre serviteur dans *Système de la bande dessinée* paraissent confortées. L'une des idées fortes du *Système* était que la vignette est l'unité de base du langage de la bande dessinée et que, si on l'abstrait du continuum séquentiel pour la considérer isolément, elle constitue déjà un « plan de signifiance » (*cf.* p. 3 à 8 et p. 130-131). Cela veut dire qu'en elle-même, elle est toujours convertible en un

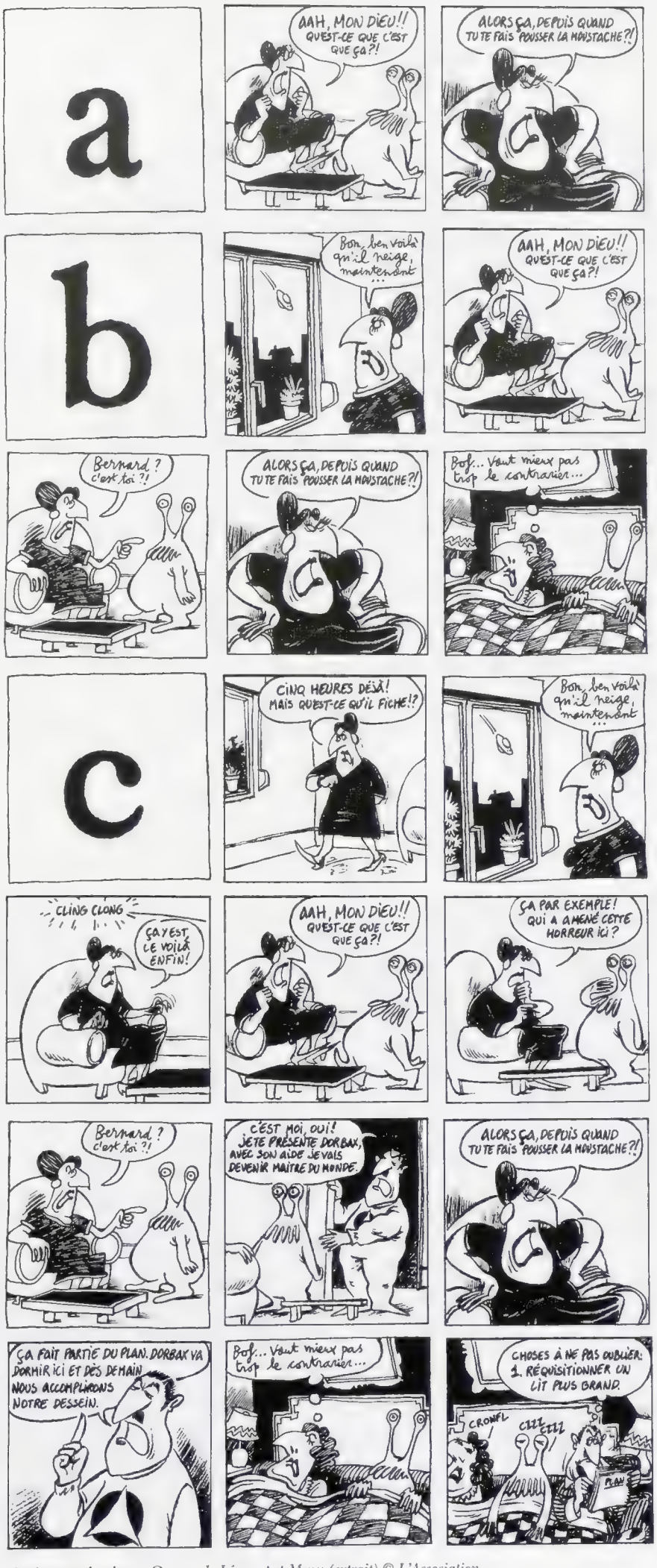
ouais… alors… une quatre-saisons, une quatre-fromages, une tchoukrizo, et trois bout-d'filles de côtes…
Ben oui
BANK
CAFÉS
BON, QU'EST-CE QU'IL FOUT, CE LIVREUR? QUELLE LIMACE!
TANT MIEUX, ÇA NOUS LAISSE LE TEMPS DE PEAUFINER NOTRE PLAN, L'ESPRIT AFFÛTÉ PAR LE JEÛNE!
OUI!
ENCORE 5 MN ET ON AURA DU JUS DE COFFRE-FORT GRATUIT!
ALORS ON LAISSE LE GARDIEN S'APPROCHER DU BOUT DE GRUYÈRE…
LÀ, ON LUI TOMBE DESSUS, ON L'AMÈNE CHEZ NOUS, ET ON LUI FAIT DES GÂTEAUX.
Oh, et puis finalement allez vous faire cuire un…
Comment… cuit un rosbif les grandes jours
Oui, mais si on vole un… machin, là, après, toujours pas sur bonne, après tout?…
Oui, je comprends, mais on les a tous mis dans le même panier, et le panier aussi
Tu sais, on fait d'l'omelette sans casser… les trucs, là, tu sais…

Cadavre exquis, Oupus 2, *Menu, Mattt Konture, Thiriet, Killoffer* © *L'Association.*

énoncé, mais aussi, corrélativement, que cet énoncé est susceptible d'être modifié en fonction des configurations plus vastes dans lesquelles la vignette s'insère. D'une manière différente de celle du palindrome (qui conserve les vignettes mais inverse leur ordre séquentiel), la procédure oubapienne de l'***expansion*** en apporte elle aussi la démonstration : dans le « Grabuge galactique », de Lécroart et Menu, (*Oupus* 1, p. 69 à 100), la femme lance « *Alors ça, depuis quand tu te fais pousser la moustache ?* » à un extra-terrestre dans les versions A et B, mais dans la nouvelle configuration C la même phrase s'adresse désormais à son mari ; à chaque étape de l'expansion, des éléments déterminants du récit seront ainsi soumis à de nouvelles interprétations.

Par ses manipulations, l'Oubapo nous fait sentir combien une bande dessinée est une totalité organique, dont les différents ingrédients et paramètres sont pris dans un réseau serré de déterminations réciproques. Une autre de ses vertus est d'entretenir, en les soumettant à des contraintes transformatrices, la mémoire de quelques fleurons du patrimoine du neuvième art. Même si l'on nous permettra de regretter que celui-ci semble trop souvent se ramener aux inévitables *Tintin* et *Little Nemo*. ■

1. Pour une histoire de ce lieu, lire l'article de Dominique Hérody « En atelier », *9e Art* n° 8, janvier 2003, p. 76-86.
2. Rappelons que Jan Baetens avait salué la parution du premier *Oupus* dans nos colonnes. *Cf. 9e Art* n° 3, janvier 1998, p. 124-125.
3. Moi-même membre fondateur, j'ai préféré donner ma démission, pour raisons personnelles, en septembre 1999. (Pour ceux que cela intéresserait, je m'en explique dans les extraits de mon *Journal* publiés sur le site www.mediadesk.com.fr/groensteen.) Mes amis de l'Oubapo refusent d'entériner ma démission ; bien que je ne participe plus en rien à leurs travaux depuis bientôt cinq ans, et en dépit de mes protestations, ils continuent de me tenir officiellement pour l'un des leurs.
4. Pour paraphraser la formule par laquelle les oulipiens se sont définis dès 1961.
5. Nous en avions donné un assez large recensement dans *9e Art* 2 et 3. Depuis lors, des auteurs aussi divers que Jason, Jens Harder, Vanoli, Pierre Schelle, Frédéric Coché, Guy Delisle, Mathieu Bonhomme ou encore Pieter de Poortere ont à leur tour produit des albums enrichissant le corpus du genre.
6. Scénariste pour la télévision, Shane Simmons a autoédité l'album *The Long and Unlearned Life of Roland Gethers*, avant que celui-ci n'intègre le catalogue des éditions Slave Labor en 1994. Cet album (qui a connu une traduction allemande en 1999) compte 3840 cases minuscules où les personnages (au nombre de six principaux) sont incarnés par de simples points. Le récit débute en 1860 et se conclut à une date indéterminée, après la Seconde Guerre mondiale. (Cette note complète et corrige la note 16 parue dans *9e Art* n° 6, p. 93.)
7. *Cf. Principes des littératures dessinées*, L'An 2, novembre 2003, p. 127-133. On lira ici-même, en pages 124-125, la critique de cet ouvrage par Benoît Peeters.


a
AAH, MON DIEU!! QU'EST-CE QUE C'EST QUE ÇA?!
ALORS ÇA, DEPUIS QUAND TU TE FAIS POUSSER LA MOUSTACHE?!
b
Bon, ben voilà qu'il neige, maintenant...
AAH, MON DIEU!! QU'EST-CE QUE C'EST QUE ÇA?!
Bernard ? C'est toi ?!
ALORS ÇA, DEPUIS QUAND TU TE FAIS POUSSER LA MOUSTACHE?!
Bof... Vaut mieux pas trop le contrarier...
c
CINQ HEURES DÉJÀ! MAIS QU'EST-CE QU'IL FICHE!?
Bon, ben voilà qu'il neige, maintenant...
CLING CLONG
ÇA Y EST LE VOILÀ ENFIN!
AAH, MON DIEU!! QU'EST-CE QUE C'EST QUE ÇA?!
ÇA PAR EXEMPLE! QUI A AMENÉ CETTE HORREUR ICI ?
Bernard ? C'est toi ?!
C'EST MOI, OUI! JE TE PRÉSENTE DORBAX, AVEC SON AIDE JE VAIS DEVENIR MAÎTRE DU MONDE.
ALORS ÇA, DEPUIS QUAND TU TE FAIS POUSSER LA MOUSTACHE?!
ÇA FAIT PARTIE DU PLAN. DORBAX VA DORMIR ICI ET DÈS DEMAIN NOUS ACCOMPLIRONS NOTRE DESSEIN.
Bof... Vaut mieux pas trop le contrarier...
CHOSES À NE PAS OUBLIER: 1. RÉQUISITIONNER UN LIT PLUS GRAND.
CRONFL
CLIC
CLIC
PLAN

Grabuge galactique, Oupus *1*, *Lécroart et Menu (extrait)* © *L'Association.*

JEAN-PIERRE MERCIER

Confidences oubapiennes

Peut-on pour commencer faire la genèse de l'Oubapo ?

Jean-Christophe Menu : Ça remonte précisément à la rencontre avec Thierry Groensteen et Lewis Trondheim, en 1987, au colloque de Cerisy, soit cinq ans avant la création officielle de l'Oubapo. Au colloque, Thierry avait organisé un atelier de bandes dessinées oulipiennes. Ça m'intéressait, j'avais envie de creuser dans cette direction. Très vite, j'ai voulu créer l'Oubapo, mais je ne savais pas trop comment. Je ne connaissais pas le Collège pataphysique, je ne savais pas qu'il était occulté, bref je ne connaissais rien de toute cette mythologie. C'est grâce aux gens qui venaient de créer l'Outrapo (l'Ouvroir de tragi-comédie potentielle) que je suis entré en contact avec le Collège, c'est-à-dire Paul Gayot, qui assurait le secrétariat, et Noël Arnaud, qui présidait tous les ouvroirs. L'Oubapo est devenu officiel en 1992. La première réunion a eu lieu peu de temps après, en février 1993, avec des gens qui ne sont pas restés par la suite : Stanislas, Jean-Louis Gauthey. Ensuite, on a commencé à recruter. Tout ça s'est passé peu après la création de L'Association, mais tous les fondateurs de L'Association n'étaient pas intéressés par l'Oubapo. David B., par exemple, a très vite dit que ça ne l'intéressait pas et qu'il voulait travailler de son côté. Au fil du temps, il est devenu évident que l'Oubapo et L'Association ne seraient pas constitués des mêmes personnes. Ensuite, on a contacté Étienne Lécroart, Thierry Groensteen a présenté François Ayroles, Anne Baraou a été contactée, etc.

Gilles Ciment : Je suis arrivé très tôt dans le groupe mais pas au début et, à vrai dire, je ne me souviens plus très bien dans quelles circonstances. Je sais que je suis entré à l'Oubapo par l'intermédiaire de Thierry Groensteen, qui cherchait sans doute à asseoir sa légitimité de non-dessinateur en m'appelant en renfort *(rires)*. Si Thierry m'a fait entrer, c'est qu'il connaissait mon intérêt pour l'Oulipo. Dans *Les Cahiers de la bande dessinée* aussi bien que dans *Positif*, je me suis livré à des expérimentations oulipiennes dissimulées. Mon intérêt pour l'Oulipo remonte au collège, où, en classe de sixième, un prof m'a fait découvrir les *Exercices de style*, de Queneau, que j'ai adorés. J'ai ensuite découvert Perec, que j'ai eu le privilège de rencontrer plus tard.

Killoffer : Je n'ai aucun souvenir de mon entrée à l'Oubapo.

J.-C. Menu : Tu étais présent à la première réunion.

Killoffer : Oui, comme j'étais dans L'Association, j'ai sans doute suivi tout ça de près. Ça me semblait naturel. Je ne voyais pas trop la différence entre L'Association et l'Oubapo.

François Ayroles : Pour moi, tout remonte à l'époque où j'étais étudiant à l'atelier BD d'Angoulême. Thierry Groensteen, qui était mon professeur, a voulu qu'on

De gauche à droite : Lewis Trondheim, Étienne Lécroart, François Ayroles, Jean-Christophe Menu, Killofer et Gilles Ciment, au domicile de ce dernier. Photo de Mireille Roulet. Tous droits réservés.

EH LÀ STOP! VOUS N'ALLEZ PAS LUI APPRENDRE DE NOUVEAUX BRUITS STUPIDES, NON?
NON C'EST UN SIFFLET POUR DRESSER LES CHIENS... TU SAIS, UN SIFFLET QU'ON N'ENTEND PAS!
AH, DU2 MOMENT QUE C'EST SILENCIEUX
JE FAIS UNE EXPÉRIENCE: JE VOUDRAIS VOIR SI LUI IL L'ENTEND
C'EST MALIN! VOUS NE LE SAUREZ JAMAIS GASTON!
DIS, J'AI L'IMPRESSION QU'IL ENTEND ET QU'IL ESSAIE D'IMITER!!
DIX MINUTES PLUS TARD
WA
M'ENFIN?
TU AS DE LA CHANCE! S'IL REPÉTAIT CE QUE TU AS DIT!!...
255

Réinterprétation graphique de Gaston Lagaffe, Gnognottes, *J.-C. Menu © L'Association.*

travaille sur la bande dessinée potentielle. Il a présenté l'Oulipo, que je connaissais déjà. J'avais tendance à faire des choses à contrainte avant qu'il le propose. Il a fait une session de travail sur ce sujet. Je travaillais comme ça avant, j'ai continué ensuite, et je crois qu'il m'a repéré. J'ai un souvenir très précis de ma première réunion chez Anne Baraou. Il y avait beaucoup de monde et je suis resté trois quarts d'heure en bas, parce que le code de la porte avait été changé le matin *(rires).* Quand je suis arrivé, Thierry a voulu me présenter les autres et Lewis a dit : « Non, on ne lui dit pas, il est arrivé en retard! » J'ai donc passé le reste de la réunion à essayer de deviner qui était qui. F'Murr est arrivé encore plus tard avec trois bouteilles de bordeaux sous le bras. Je me suis dit « Hé bé, si c'est ça, l'Oubapo! » *(rires).*

Jean-Christophe Menu : Oui, F'Murr est venu cette fois-là, et ensuite il a dit que Thierry Groensteen était un instit', Anne Baraou une infirmière, et qu'il ne reviendrait plus!

Étienne Lécroart : Moi aussi, je faisais des travaux proches de l'Oubapo avant même d'y entrer: un *flip book* à plusieurs lectures possibles, un ouvrage, paru plus tard chez Cornélius, d'après les gravures de Dürer (*La Vie exemplaire de Saint Sinus*). Au moment de la création de l'Oubapo, L'Association publiait *Pervenche et Victor,* qui est un album oubapien. J'ai dû participer à la seconde réunion, à l'atelier Nawak, où j'ai présenté tous mes travaux, dont le "Patte de mouche" sur lequel je commençais à travailler. Je connaissais l'Oulipo parce que beaucoup des gens à qui je montrais mes planches me disaient: « Vois les gens de l'Oulipo, ça devrait les intéresser. » Je connaissais quelques bouquins de Perec, les *Exercices de style* de Queneau, et c'est à peu près tout.

L'appartenance à l'Oubapo vous incite-t-elle à être encore plus oubapiens dans vos travaux personnels que vous ne l'auriez été spontanément ?

É. Lécroart : Dans mon cas, c'est certain. Mes premiers travaux me portaient déjà dans cette direction. Le fait d'en faire au sein de l'Oubapo me donne envie d'en faire encore plus dans mes bandes dessinées personnelles.

F. Ayroles : Les bandes dessinées d'Étienne sont toujours oubapiennes, ce qui n'est pas le cas pour tous les autres.

Killoffer : Je pense que, même si nous ne travaillons pas toujours sous contrainte, nous apprécions tous des structures narratives fortes. Le cadre officiel de l'Oubapo nous oriente peut-être plus facilement vers les créations sous contrainte.

J.-C. Menu : On applique toujours au minimum quelques « contraintes molles ». Par exemple, *Vert Thépamur,* que je dessine dans *Lapin,* est basé sur les couleurs primaires. Ce n'est pas de l'Oubapo, mais c'est une structure forte où la couleur intervient de manière indépendante dans l'histoire. Je pratique beaucoup ce genre de choses. Il y en a pas mal dans *Gnognottes* : des déclinaisons de Gaston Lagaffe à main levée, entre autres.

Comment se passe la recherche de contraintes ? Etes-vous partis des contraintes déjà mises au point par l'Oulipo ?

J.-C. Menu : Le premier travail a été de voir ce qui marchait en bande dessinée des contraintes oulipiennes. Certaines ne marchaient pas. Certaines fonctionnaient mais nécessitaient qu'on définisse des équivalents de ce qu'était par exemple l'unité de texte: est-ce la case, ou les mots dans la case? Killoffer a expérimenté le S + 7. Le lipogramme est basé sur un élément graphique qui ne peut être représenté. Le palindrome, Étienne a montré très vite que ça fonctionnait très bien.

É. Lécroart : François Schuiten l'avait déjà prouvé avant moi.

G. Ciment : Très tôt, ça a été une « surcontrainte », si je puis dire : trouver des contraintes spécifiques à la bande dessi-

Six cent soixante-seize apparitions de Killoffer, *Killoffer © L'Association.*

née, sans obligatoirement décliner des contraintes empruntées ailleurs, en particulier à l'Oulipo.

Avez-vous l'impression que le champ à explorer sera rapidement épuisé ou, au contraire, paraît-il en expansion à mesure que vous progressez dans vos recherches ?

Killoffer : Je dirai que ça fonctionne en rhizome. Le champ est potentiellement inépuisable, je crois.

F. Ayroles: Plus on travaille dessus, plus on a l'impression que les choses s'ouvrent.

G. Ciment : Ce que je remarque, c'est que les commandes extérieures nous stimulent. Pour l'exposition à la galerie Anne Barrault, on s'est dit très vite qu'il fallait qu'on travaille sur l'espace. Dans le cas des interventions publiques, ça nous a conduit à trouver des choses un peu spectaculaires. Ça nous a donné des idées de contraintes nouvelles.

Avez-vous, les uns et les autres, consciemment récupéré des contraintes trouvées au sein de l'Oubapo, ensuite exploitées dans vos œuvres personnelles ?

F. Ayroles : Par-ci par-là dans *Enfer portatif,* mais ça n'est pas le moteur du livre, en fait. J'ai inclus des strips à plurilecturabilité, et quelques itérations, mais tout ça est assez mou…

Killoffer : L'Oubapo structure notre travail, notre manière d'opérer. Pour les *Six cent soixante-seize apparitions de Killoffer,* la forme est apparue en cours de route. Typiquement, il y a une apparence de contrainte, de travail oubapien, on sent confusément que ça n'est pas un album normal, mais on ne saurait pas dire où. L'histoire va inexorablement son chemin jusqu'au dénouement. Il y a une progression mécanique de l'histoire qui est due, sans doute, à l'influence de l'Oubapo.

G. Ciment : Mais tu n'as pas opéré de façon systématique, tu n'as pas fait tant d'apparitions dans la première page, tant dans la deuxième, et ainsi de suite, sur le principe d'une expansion arithmétique…

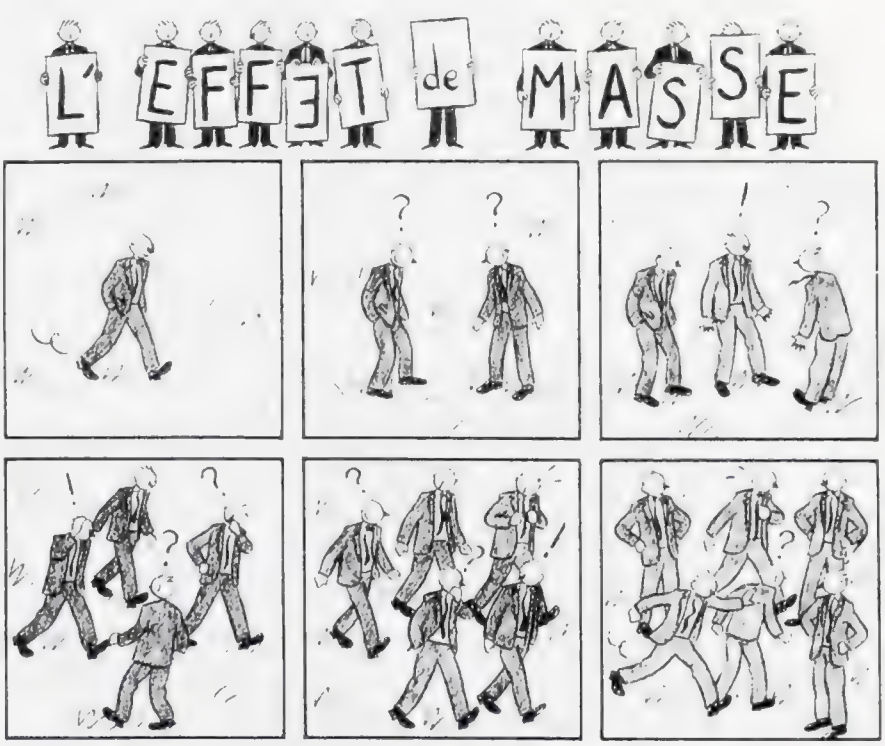
F. Ayroles : …comme l'a fait Stanislas dans la planche du *Galérien* reproduite dans l'*Oupus* 1.

Killoffer : À travers une contrainte, on peut découvrir une esthétique qui nous plaît, et la reproduire sans le côté systématique de la contrainte.

J.-C. Menu : Pour *Vert Thépamur,* c'est exactement ça !

G. Ciment : Certaines fois, les contraintes s'effacent complètement, et pourtant elles sont présentes. D'autres fois, comme dans les *Apparitions* ou *Vert Thépamur,* on peut avoir l'impression qu'il existe une contrainte, alors qu'elle n'est pas réellement respectée, ou pas systématique. C'est « l'effet Canada dry ». On reprend un peu de liberté.

Killoffer : Comme toute chose en art, la contrainte c'est très bien, mais il faut savoir la dépasser. Étienne a prouvé qu'on pouvait faire de très bonnes choses en respectant strictement la



Le Galérien, *Stanislas,* Oubapus *1 © L'Association.*

contrainte, mais on peut tout aussi bien la mettre de côté.

É. Lécroart : Je joue également avec ça. Dans *Le Cycle*, mes personnages plient leurs pages. J'avais déjà expérimenté cette contrainte dans *Pervenche et Victor*. Cette fois-ci, ça n'amène pas de sens supplémentaire, ils jouent juste avec leur espace. Je réinterprète la contrainte. Je la trouve agréable et elle sert mon récit, mais elle n'est pas strictement oubapienne dans son usage au sein de cette histoire. C'est une contrainte faiblement oubapienne dans un récit qui l'est beaucoup par ailleurs.

Killoffer : L'Oubapo n'a pas fait de nous des intégristes de l'oubapisme ! Nous conservons notre liberté.

Comment regardez-vous les travaux oubapiens d'auteurs qui ne sont pas « encartés » chez vous ?

J.-C. Menu : Marc-Antoine Mathieu ou F'Murr étaient pressentis pour faire partie de l'Oubapo. Ils ne se sont pas impliqués, par manque de temps.

É. Lécroart : Marc-Antoine Mathieu est un oubapien hors de l'Oubapo, c'est évident.

J.-C. Menu : Benoît Jacques aussi, il fait partie des gens pressentis pour être cooptés. Mais c'est long, ça aussi… Il faut faire des tests sanguins et graphologiques *(rires)*.

Comment analysez-vous l'intérêt public et médiatique que vous suscitez ? Je pense aux invitations dans les festivals, au supplément été de* Libération, *etc. ?

F. Ayroles : C'est le glamour, qui est si cruellement absent de la bande dessinée par ailleurs…

Killoffer : C'est l'effet groupe ! Comme si on était des stars du rock ! Sérieusement, je ne vois pas d'intérêt médiatique particulier à notre égard.

F. Ayroles : Le supplément de *Libération* tenait principalement à Alain Blaise, qui y travaille et aime bien ce qu'on fait.

J.-C. Menu : C'était une occasion exceptionnelle, dont je suis bien certain qu'elle ne se reproduira jamais.

É. Lécroart : Il ne faut tout de même pas nier qu'il y a un intérêt pour l'Oubapo, même si c'est limité.

G. Ciment : C'est vrai, l'exposition à la galerie Anne Barrault a provoqué, toutes proportions gardées, pas mal de réactions dans les journaux.

Killoffer : Avec l'Oubapo, les journalistes ont de la matière, quelque chose d'inhabituel à raconter, ça n'est pas simplement l'album d'un dessinateur.

J.-C. Menu : L'Oulipo a préparé le terrain. Malheureusement, comme dirait Jankélévitch, c'est toujours le truc *avec exposant* qui suscite l'intérêt des médias. Sur l'événement ou l'œuvre bruts, tu ne peux rien dire de plus que le brut. Dans le cas de l'Oubapo ou du *Persepolis*, de Marjane Satrapi, il y a des choses en plus à raconter.

Y a-t-il des exemples d'oubapisme à l'étranger ?

J.-C. Menu : Nous avons deux correspondants officiels : Matt Madden aux États-Unis et Sergio Garcia en Espagne. Matt Madden a créé un Oubapo-USA. Ça consistait essentiellement en un site internet où l'Oubapo français était bien mis en avant. On a laissé faire, parce qu'on n'avait pas répondu à temps. Ça a créé un précédent, et des Anglais ont voulu créer un Oubapo-UK, dont les travaux étaient nettement moins bons. En plus, ils souhaitaient fonder un Oubapo officiel, alors qu'on ne savait rien de ce qu'ils faisaient. Ils ont repris le logo, créé un site sans qu'on sache rien de leurs activités. Il a fallu mettre le holà. Nous avons donc créé le poste de commissaire politique, et celui-ci a sévi.

Quelles spécificités voyez-vous à l'expérimentation en bande dessinée, par rapport aux autres formes d'expression ?

VOYONS VOIR… NOUS SOMMES EN CYCLE IMPAIR, LE STABILISATEUR EST ORIENTÉ À DROITE. TRÈS BIEN. ALLONS-Y !
AH, LÀ ! JE LE SENS… ÇA RÉSISTE… AIDEZ-MOI, M. MARMOUSET !
VOUS ÊTES SÛR DE CE QUE VOUS FAITES ?!
ALLEZ-Y, TIREZ !
P… PROFESSEUR ! QU'EST-CE QUI SE PASSE ? JE ME SENS BIZARRE.
DU CRAN !
JE VOUS EN CONJURE, CESSONS-ÇA !
PAS QUESTION ! LA SCIENCE EST INSATIABLE
AH, MON DIEU ! QU'EST-CE QUE C'EST QUE ÇA ?
JE CROIS QUE ÇA Y EST !
34
35

Le Cycle, *Étienne Lécroart © L'Association.*

Killoffer : C'est plus compliqué, dans le sens où il y a déjà l'alliance du texte et de l'image… Tu peux trouver une contrainte prometteuse, il faudra d'emblée qu'elle prenne en compte ces deux données du problème.

J.-C. Menu : Exact, la bande dessinée est déjà une contrainte sur ce plan, c'est pourquoi l'Oubapo n'est pas si différent de la bande dessinée que l'on fait les uns et les autres.

G. Ciment : Étant donné que la contrainte se heurte aux spécificités de la bande dessinée que sont le tressage et autres concepts biens connus des lecteurs de Thierry Groensteen, elle devient presque insurmontable et doit être accommodée, au risque alors de devenir molle, auquel cas on l'écarte.

Killoffer : La bande dessinée est déjà tellement spécifique, tellement cadrée, qu'il suffit d'enlever un élément, par exemple le bord de la case, pour que les lecteurs considèrent que ça n'est plus de la bande dessinée.

F. Ayroles : Je ne vois pas en quoi la bande dessinée est plus contraignante qu'un autre médium… Il n'y a pas deux composantes, enfin pas forcément. On peut faire une histoire sans texte. La spécificité de la bande dessinée, ça n'est pas le texte et l'image, voyons ! Vous n'avez pas lu les livres de Thierry, les gars ? *(Rires)*

Killoffer : N'empêche, on peut écarter une contrainte parce qu'elle va bien fonctionner pour le texte, mais pas pour l'image. L'exemple type, c'est S + 7. Il fallait d'abord transformer l'image elle-même en texte pour appliquer cette contrainte. En fin de compte, ça fonctionne plutôt bien, mais…

F. Ayroles : Dans ce cas précis, il s'agit d'une contrainte d'origine oulipienne. Tu ne l'aurais pas appliquée si l'Oulipo ne l'avait pas déjà inventée pour la littérature. C'est plus une curiosité qu'autre chose.

G. Ciment : Même si François n'est pas d'accord, je crois que ce que dit Killo est juste. Par sa nature même, la bande dessinée incline à la contrainte. Le nombre d'oubapiens par anticipation prouve que, par ses structures même, la bande dessinée a amené beaucoup de gens à pousser à l'extrême une des contraintes intrinsèques de la bande dessinée pour en faire autre chose.

F. Ayroles : Tu ne penses pas que ce que tu dis vaut également pour les autres médiums ?

Killoffer : Non, la contrainte saute aux yeux : le fait que ça fonctionne par page, qu'il faille faire des cases, *etc.*

F. Ayroles : Mais le cinéma aussi a des contraintes fortes, sans parler du théâtre, sans doute plus contraignant encore…

J.-C. Menu : Pour le théâtre, tu as raison. Disons que la bande dessinée est plus contraignante que la littérature. La bande dessinée est déjà une littérature sous contrainte puisqu'il faut y mettre du dessin ou du manuscrit.

F. Ayroles *(à mi-voix)* : Je ne suis toujours pas d'accord…

Pouvez-vous expliquer pourquoi Hergé est si souvent la matière première des exercices oubapiens ?

J.-C. Menu : Comme disait Jochen [Gerner], c'est une très bonne matière première. Tout le monde le connaît, ou presque.

G. Ciment : Pour quelqu'un comme moi, qui ai la contrainte supplémentaire de ne pas savoir dessiner, c'est plus facile d'obtenir un effet auprès du lecteur avec quelque chose qui est connu de lui. Je ne peux faire des exercices qu'en détournant, recyclant. L'auteur le plus connu et le plus identifiable une fois détourné, c'est Hergé.

F. Ayroles : Il y a une immense variété de choses représentées. C'est un monde.

Du point de vue de la notoriété et de la reconnaissance,* Astérix *serait peut-être encore plus payant…

J.-C. Menu et F. Ayroles : C'est vrai.

G. Ciment : Mais c'est moins inspirant. Cela dit, ça fait un bout de temps que j'ai pensé à croiser les deux séries, en mettant les dialogues de l'un dans les cases de l'autre, puisque Tintin = Astérix, Panoramix = Tournesol, *etc.*

F. Ayroles : Ça marcherait mieux avec *Spirou*, ton truc.

J.-C. Menu : À tout moment, on rattache telle case de *Tintin* à tel album, alors que si on prend une case de *Mickey*, on ne sait pas d'où elle provient.

F. Ayroles : Ce n'est pas tellement ça. La différence est dans la matière même de *Tintin*. Il y a un côté universel dans le dessin, qu'on trouve moins ailleurs.

***Et pourtant, François Ayroles, vous avez déjà détourné* Placid et Muzo *ou* Michel Vaillant…**

F. Ayroles : Oui, mais c'est ponctuel. Si je reprenais *Michel Vaillant*, ça serait pour refaire quelque chose du même genre. Je ne me vois pas reprendre des cases de *Michel Vaillant* pour un autre exercice. *Idem* pour *Placid et Muzo*. Ce sont les deux seuls cas où j'ai utilisé des bandes dessinées que je n'admire pas vraiment. Alors qu'Hergé, ce n'est pas du tout la même logique. Je ne parlerai pas d'hommage, parce que c'est un peu ridicule, mais…

Killoffer : La narration d'Hergé est parfaite. La construction des planches est d'une rigueur de construction impeccable. Les détournements n'en ont que plus de force. Quand on travaille sur un exercice, on se trouve comme un cuisinier qui va faire son marché. Hergé, c'est toujours du bon produit. Si par exemple on a besoin d'une page d'action, on sait qu'on va trouver dans *Tintin* une page super bien gaulée, l'archétype de la scène d'action.

J.-C. Menu : De ce point de vue, *Astérix* est très bien aussi.

Killoffer : Dans *Astérix*, il y a plus de digressions, de fantaisie, de détails d'arrière-plan qui saturent la lecture et gênent dans le cadre d'un exercice.

F. Ayroles : Dans *Tintin*, il y a un côté, comment dire… « primaire », « premier degré », un polissage formidable, l'évacuation de tout ce qui est inutile.

G. Ciment : Ce qui est bien, c'est que l'exercice est en lui-même un travail d'analyse. Par exemple, pour le résumé des *Cigares du pharaon*, je n'ai utilisé que les images où Tintin ne comprend rien. C'était une façon de dire que dans cet album, Tintin est constamment perdu, il ne fait que suivre les événements en se demandant ce qui se passe. Dans l'exercice, on dit quelque chose sur la matière première.

Et les projets de l'Oubapo ?

J.-C. Menu : *L'Oupus* 4 va paraître en 2004, il présentera les performances réalisées en direct entre les Festivals de Bastia et Lucerne en avril 2003.

G. Ciment : Non, *L'Oupus* 12 d'abord !

J.-C. Menu : Pourquoi pas ? ■

Oubapo, une Histoire en expansion : histoire de l'Histoire.

La commande de la revue *9e Art* de réaliser une « Histoire oubapienne de l'Oubapo » pour son n° 10 étant intervenue à un moment assez chargé pour l'Oubapo (*Oupus* 2 venant de paraître, exposition à la galerie Anne Barrault en avril, performance Bastia-Lucerne devant donner lieu à l'*Oupus* 4...), son élaboration commune commençait à tarder quelque peu.

François Ayroles prit donc les devants, en exécutant seul une « Histoire de l'Oubapo » en deux planches de trois bandes (13 cases), à base de détournements d'images anciennes.

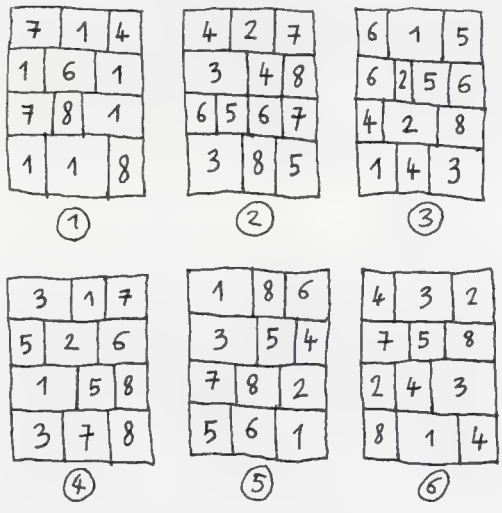
Lors de la réunion Oubapo du 28 septembre 2003, il fut décidé une expansion collective de ces deux pages d'Ayroles. Chacun des sept autres Oubapiens en activité rajouterait à tour de rôle de huit à neuf cases chacun, de façon à obtenir six planches, désormais en quatre bandes.

Il fut décidé que chacun devait également apporter sa contribution sous forme de détournement d'un univers graphique différent, avec l'obligation de choisir tous ses détournements dans un même corpus graphique.

Il fut en outre admis qu'il était interdit de détourner de la bande dessinée proprement dite. Toutefois, il y eut dérogation à cette règle pour Jochen Gerner, celui-ci ayant été absent de la réunion, et sa bande dessinée de référence étant suffisamment indigente pour éliminer tout référent connu.

Le schéma ci-dessous donne l'ordre et la distribution des interventions. Une lecture idéale s'imagine donc à chacun des huit stades de l'expansion, entre le travail initial d'Ayroles, et la partie finale de Menu qui avait pour contrainte supplémentaire de maquetter l'ensemble.

1 = François Ayroles
2 = Étienne Lécroart
3 = Gilles Ciment
4 = Anne Baraou
5 = Jochen Gerner
6 = Killoffer
7 = Lewis Trondheim
8 = J.-C. Menu



Les corpus graphiques choisis par chacun furent:

1. François Ayroles

L'Illustration. (Copyright 1984 *by* SEFAG et *L'ILLUSTRATION*)

2. Étienne Lécroart

Le Noël. Journal des enfants - Maison de la Bonne Presse - Recueil de l'année 1899.

3. Gilles Ciment

Tableaux d'*Au bord de l'eau*, version illustrée du célèbre roman à 108 personnages *Au bord de l'eau* (Shui hu zhuan), consigné au XIVe siècle par Shi Nai-an. Dessins de Li Chu Chen. Première édition: 1928. Réédité à 1000 exemplaires en janvier 2000 par les Éditions des Beaux-Arts Rouges du Dragon Noir (Hei Long Hong Mei Chu).

4. Anne Baraou

Recueil de pages jeux et jouets de catalogues américains des années vingt et trente (Sears, Roebuck and Co.), édité par James Spero chez Dover Publications.

5. Jochen Gerner

20000 lieues sous les mers, de Jules Verne, dessiné par R. Blondeau, raconté par Marc Déséchal. Éditions Hachette, 1951.

6. Killoffer

Rue des Miracles, Ex-voto mexicains contemporains, d'Alfredo Vilchis Roque et Pierre Schwartz, éditions du Seuil. Octobre 2003.

7. Lewis Trondheim

Advertising Spot Illustrations of the Twenties and Thirties, Dover Publications *inc.*, 1989.

8. J.-C. Menu

Réclames extraites du *Chasseur français* n°s 717 (novembre 1956), 743 (janvier 1959) et 760 (juin 1960).

oubapo, une Histoire en expansion.

Avant, tout le monde faisait n'importe quoi.

C'est lors de la rencontre de jeunes audacieux (MM. Groensteen, Menu et Trondheim) que germe l'idée d'un Ouvroir de bande dessinée potentielle dont l'inexistence se faisait cruellement sentir.

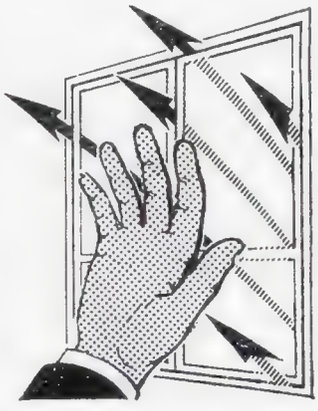
Malgré une précédente tentative isolée assez peu remarquée.

Ayant mobilisé quelques proches, ils sollicitent le parrainage de L'OuLiPo sur qui ils ont pris modèle et à qui ils font allégeance.

L'OuLiPo, elle est gentille. Elle dit oui tout de suite à Menu quand il lui montre le couteau. Il a bu avec le Monsieur mais il est sorti avec la bouteille.

L'OuBaPo est officiellement créé. L'Histoire peut commencer.

Les adieux sont faits aux anciens amis qui décident de rester fidèles à la bande dessinée traditionnelle.

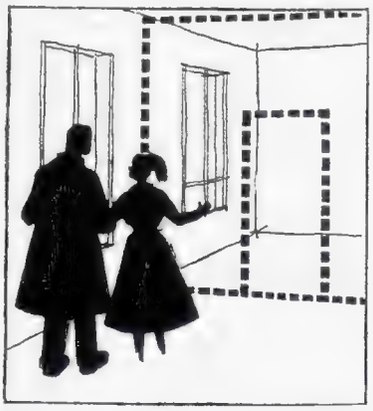


Les jeunes idéalistes des débuts ne se doutent pas du formidable mouvement qu'ils vont bientôt insuffler.

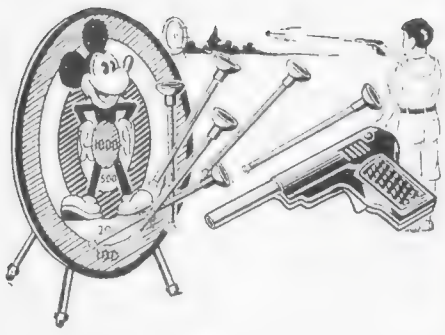
Les premières réunions mobilisent un grand nombre de sympathisants. C'est presque autant de conceptions et de velléités qui s'affrontent.

Les partisans des membres fondateurs reconduisent les indésirables, selon ce qui allait devenir une tradition de courtoisie propre à l'OuBaPo.

Le groupe ainsi resserré se met au travail, cherchant des contraintes pour réaliser des applications. La ferveur est grande et l'on ne compte pas les heures.



La Porte de la Potentialité a de quoi faire frissonner les plus téméraires, tant le travail à accomplir donne un vertige métaphysique.



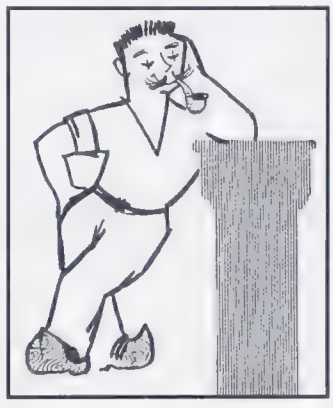
Chacun fourbit ses armes.

L'usure du temps, le manque de disponibilité des uns, le manque de pugnacité des autres n'empêchent pas les réunions de se tenir régulièrement dans une ambiance espiègle et animée.

L'ordre du jour est généralement rédigé par M. Menu, mais on y sent l'approximation due à ses nuits de débauches parisiennes.

Le même rituel ouvre chaque réunion : une fois nommé le président de séance, un secrétaire doit se porter volontaire. M. Killoffer, depuis qu'il a omis de remettre un compte rendu, échappe à cette tâche ingrate, mais au prix d'une honte inextinguible.

M. Lécroart, toujours très élégant, et M. Ayroles, tirant ses exercices du mois, ne manquent aucune séance.



M. F'Murrr est venu un jour voir comment ça se passait. Mais il s'est ennuyé et on ne l'a jamais revu.

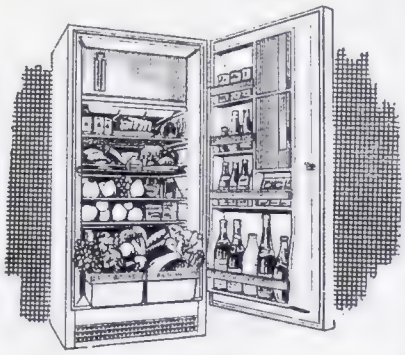
Jochen Gerner et Gilles Ciment, alors eux, y sont habillés n'importe comment ! Et pis y pensent que à s'amuser : ils ont amené que un ballon... Super !

Retards et absences doivent être désormais promptement justifiés (ci-dessus, vainement défendu par M. Ciment, M. Killoffer reçoit une volée de bois vert).

Et pis après, des coups de ceinture sur les fesses. "Aïe ! Aïe !" il dit. C'est Etienne Lécroart qui tape.

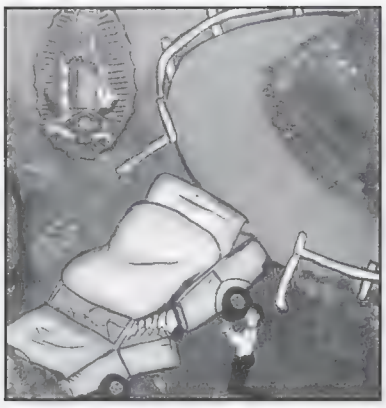
Le tout est filmé pour être projeté plus tard, lors des cinquante ans de l'OuBaPo.

Le secrétaire de séance consigne méticuleusement tous les mets et breuvages présents sur la table. Il est parfois aidé par un ou deux membres volontaires, car il doit faire vite tant cette assemblée est aussi docte que peu sobre.

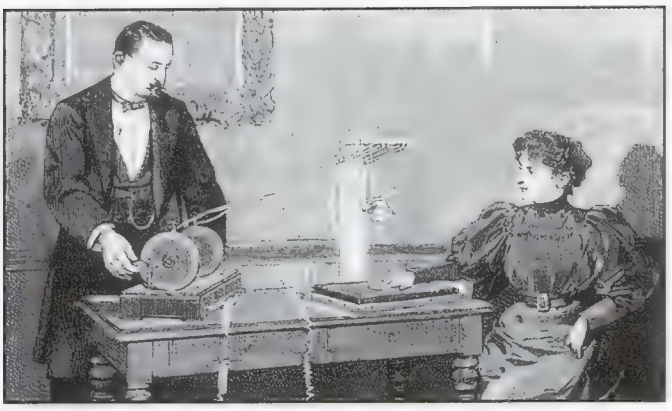


Malheur à l'instigateur d'une réunion qui n'aurait pas pris toutes les précautions nécessaires aux besoins productifs de l'assemblée.

Certains repas de réflexion sont copieux en débats. En fin de soirées dînatoires, les estomacs les plus délicats se reposent sur l'espace de travail (ici MM. Menu, Killoffer et Lécroart).



Les autres, y sont rentrés.



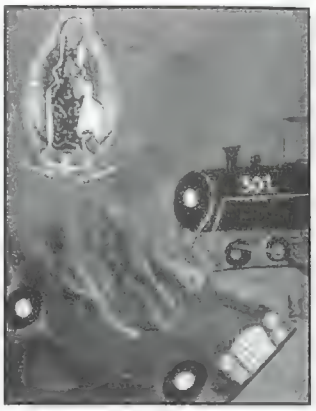
Les trouvailles s'enchaînent (ci-dessus, M. Killoffer et Mlle Baraou testant le *Double-Aveugle*).

Les propositions d'apparence trop complexe sont obligatoirement soumises à de pragmatiques séances d'explications (ci-dessus, M. Killoffer mime l'exercice du *Tripoutre*).

Sinon, après, ça peut faire des bêtises, comme quand ils ont fait le *Double-Aveugle* en vrai, avec les avions et tout, là...Oh ! Le bazar que ça a fait !

Certains projets trop ambitieux ne voient jamais le jour ; ici, M. Ayroles tente un exercice mélangeant l'*Upside-Down* et le *Bipoutre*. Sans succès.

Là, M. Ayroles impose à ses camarades un cruel exercice d'*Expansion* suffocatoire. Un travail sur six planches à huis clos, jusqu'à l'asphyxie.



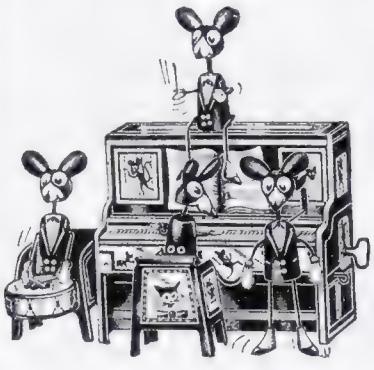
Menu, il a pas voulu faire l'exercice, là, de François Ayroles, et ben deux jours après, paf ! sa voiture elle brûle et pis le train il l'a écrasée. Mais il se sauve.

Puis on tente de reprendre en main un vaste projet en suspens. Mais...

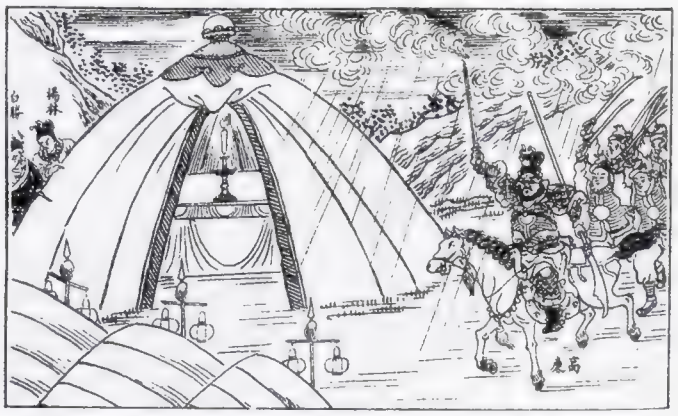
Incapables de se coordonner sur une structure trop mouvante, les participants au projet de "l'immeuble" se noient sous le poids des contraintes.

**Mais le temps passe, inexorablement...
M. Ciment estime que le moment est peut-être venu d'envisager une première publication...**

L'OuBaPo ne tarde pas à être sollicité pour présenter le résultat de ses travaux en public. C'est l'occasion de rassemblements enthousiastes qui révèlent les talents de maître de cérémonie de M. Ciment...

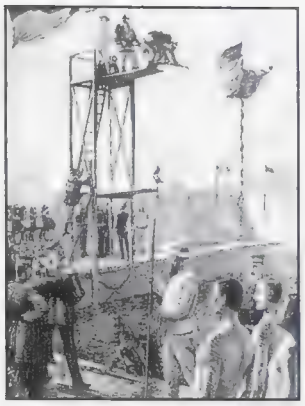


... et qui donnent lieu à des prestations plus ou moins bien orchestrées.



Sur le plateau de Beaubourg, un "tipi" est dressé, qui accueille en communion tous les Ou-X-Po invités par le Cymbalum Pataphysicum. Enfin prêt à se mesurer à des adversaires souvent plus aguerris, l'OuBaPo se précipite pour se faire connaître des autres ouvroirs.

Devant une sœur Anne submergée par l'émotion, l'imprimeur livre à L'Association le premier *OuPus*, qui doit être diffusé dans le monde entier. Le deuxième ne suivra que six ans plus tard, *précédé* de trois ans par le troisième. Les bibliographes s'interrogent encore.



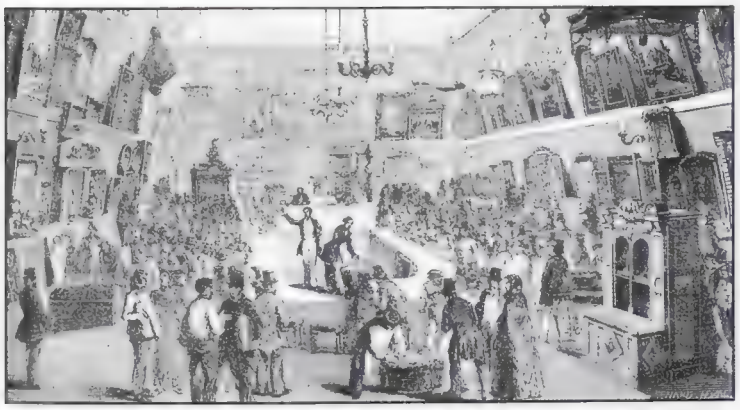
De nouveaux venus se présentent. Leur cooptation est soumise à des épreuves draconiennes (ici le bizutage de M. Gerner sous la conduite de M. Ayroles).

Par la suite, M. Gerner saura un peu plus épater la galerie.

Avec effroi, les plus mathématiciens des Oubapiens tentent d'assimiler les premières expériences minimalistes de déstructuration de bande dessinée proposées par M. Gerner.

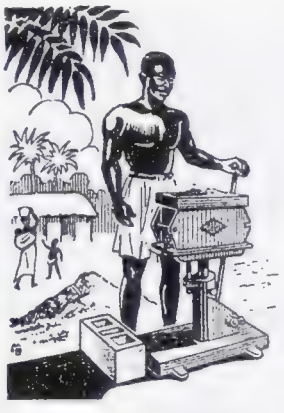
M. Sardon se laisse convaincre par sœur Anne Baraou de tenter avec elle une expérience de *Consécution aléatoire* acrobatique. De cette union naîtra la *BD-Dés* "*Coquetèle*".

Après, il veut plus rien faire avec elle. Il dit : "*Tu m'embêtes !*"

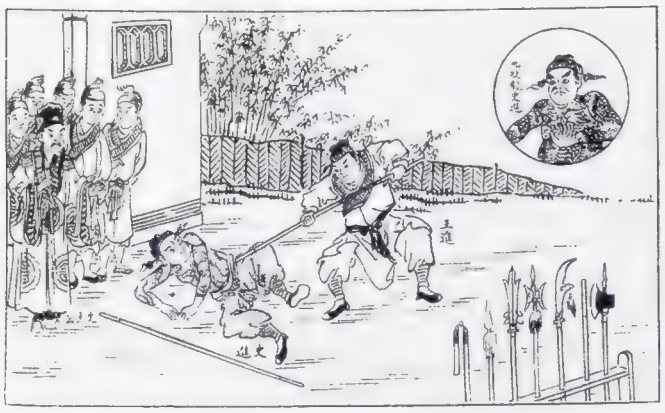


Par les relations de M. Lécroart, l'OuBaPo est invité à exposer dans les plus prestigieuses galeries. Les œuvres s'arrachent.

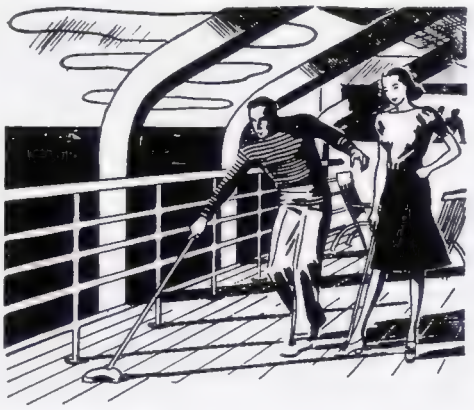
La série des *Lutins Bleus*, écrasés avec délicatesse et encadrés avec goût, remporte un vif succès (œuvre de M. Trondheim).



Les thèses de l'OuBaPo se répandent dans le monde entier. Ici une expérience bon enfant de *Morlaque*, à Léopoldville.



La pratique du *Tireur à la ligne* fait partie des exercices oubapiens que M. Lécroart (à gauche, portant chapeau) et M. Gerner (en médaillon) enseignent aux jeunes générations de l'élite estudiantine.



Peu iront jusqu'à leur brevet oubapien, mais ceux-là sauront séduire les femmes.

Le couple oubapien sera le couple de l'avenir.

Cependant, la pression s'avère trop forte pour certains. L'OuBaPo se voit ainsi amputé de l'un de ses membres fondateurs, M. Groensteen (qui préférera les rives plus paisibles et rémunératrices de l'édition).

En fait, la raison secrète en est que M. Groensteen en a assez de réparer le toit du CNBDI qui fuit de partout.

Bon, de toutes façons, il avait fait tout de travers avec l'exercice du *Tireur à la ligne*... Heureusement que Étienne Lécroart était là avec sa femme et sa fille...

Les membres ayant presque tous choisi d'élire domicile dans des contrées lointaines, chaque réunion est l'occasion de grandes retrouvailles dans la capitale, le plus souvent chez M. Ciment, qui peut héberger en sa demeure l'un ou l'autre des voyageurs.

Pour chaque sociétaire, cette invitation à résidence est une occasion précieuse de découvrir les bases de données et les nomenclatures inestimables de M. Ciment (intégrale *Luc Orient*, corpus *Jeremiah*...).

MM. Lécroart et Ayroles y rivalisent encore et toujours de leurs savantes inventions.

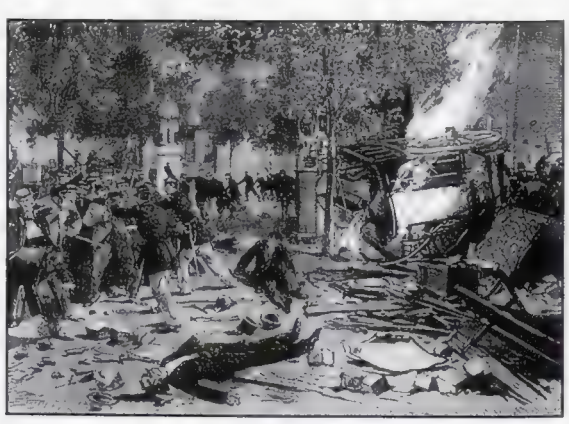
Après, ils sont contents et ils dansent de joie.

Mais les agapes n'entravent nullement l'OuBaPo dans la poursuite imperturbable de sa route. La moisson à récolter semble toujours inépuisable.

Envoyés sur le front suisse, à Lucerne, pour un exercice de reconnaissance, les Oubapiens, assaillis par la faim et la misère, en viennent à douter de l'utilité de leurs investigations.

Mais, sur le front méditerranéen, les berges paradisiaques d'une île Loreleï offrent aux Oubapiens les plus en vue un terrain propice à leurs expérimentations internautiques.

Gerner, avec un masque de sous l'eau, pour pas qu'on le reconnaît, il essaye de faire manger un poisson pêché en Corse à François Ayroles parce qu'il a faim. En Suisse, il y a pas de poissons.

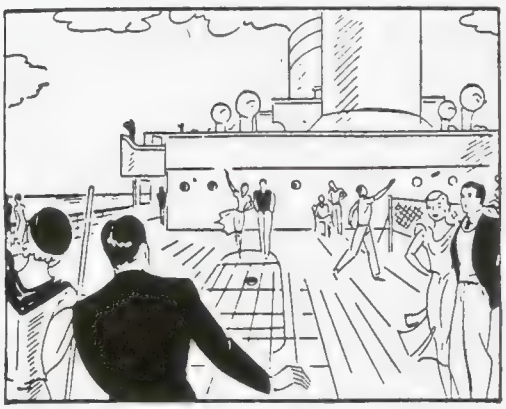


Face au succès de ses conceptions révolutionnaires, l'OuBaPo subit les attaques d'extrémistes orthodoxes. Il résiste la tête haute.

M[lle] Baraou préfèrerait cependant que l'Ouvroir travaille mieux et davantage.

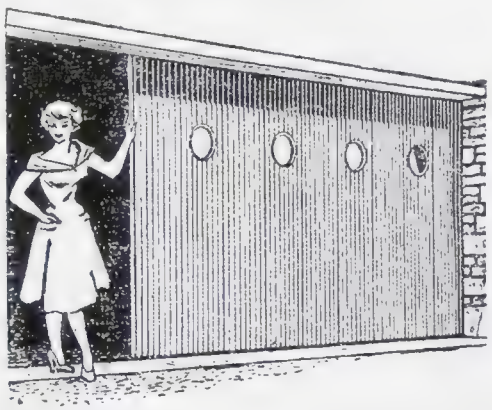
De présomptueux internautes sont poliment priés de renoncer aux oripeaux qu'ils avaient usurpés. Il est alors décidé, pour mettre fin aux débordements de la Toile, qu'un site Web officiel serait ouvert.

Parfois lassé du manque de coordination de cette galère, le capitaine Menu menace de jeter le bébé avec l'eau du bain. L'équipage ressoudé l'en dissuade.



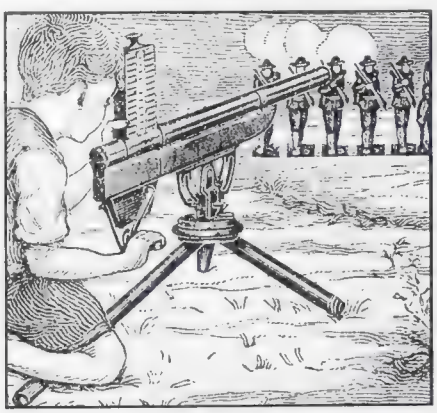
Et l'on se remet à jouer avec entrain.

M[lle] Baraou, MM. Ayroles, Ciment et Gerner en profitent pour renforcer la filiation oubapienne. La descendance des membres de l'OuBaPo prendra un jour la relève et vaincra les conservateurs les plus sceptiques.



Désormais, l'Ouvroir est ouvert aux perspectives les plus audacieuses et les plus folles. Rien ne semble plus pouvoir arrêter l'OuBaPo dans sa quête d'Absolu.

L'OuBaPo, essaimant largement hors de ses frontières, reçoit un par un les prétendants afin de les agréer et de les baptiser.



Selon la tradition, les moins obéissants sont exécutés par M. Menu.

Deux gazettes rivales se disputent les faveurs des auteurs de l'OuBaPo pour illustrer deux dossiers concurrents. Qui, du membre fondateur honoraire et de l'homme au redoutable sabre, fera la plus belle moisson d'exercices sous contraintes ?

M. Menu règle le problème en tirant dans le dos de l'ennemi, dont la duplicité ne méritait même pas un combat entre hommes.

L'OuBaPo continue de tracer sa marque inexorable, développant un réseau mondial de correspondants. Bientôt, chaque enfant de la planète pourra crier ton nom, OuBaPo.

Ou ce qu'il en restera.

THIERRY GROENSTEEN

En variant le style...

Rejeton ou succursale de l'Oulipo, l'Oubapo à son tour fait des petits, particulièrement dans le monde anglo-saxon. Aux États-Unis, le dessinateur Matt Madden est depuis 2001 la cheville ouvrière d'un groupe auquel participent Tom Motley, Tom Hart et Jason Little – avec le renfort occasionnel de James Kochalka, Jon Lewis, Tad Suiter ou Tim Hamilton.

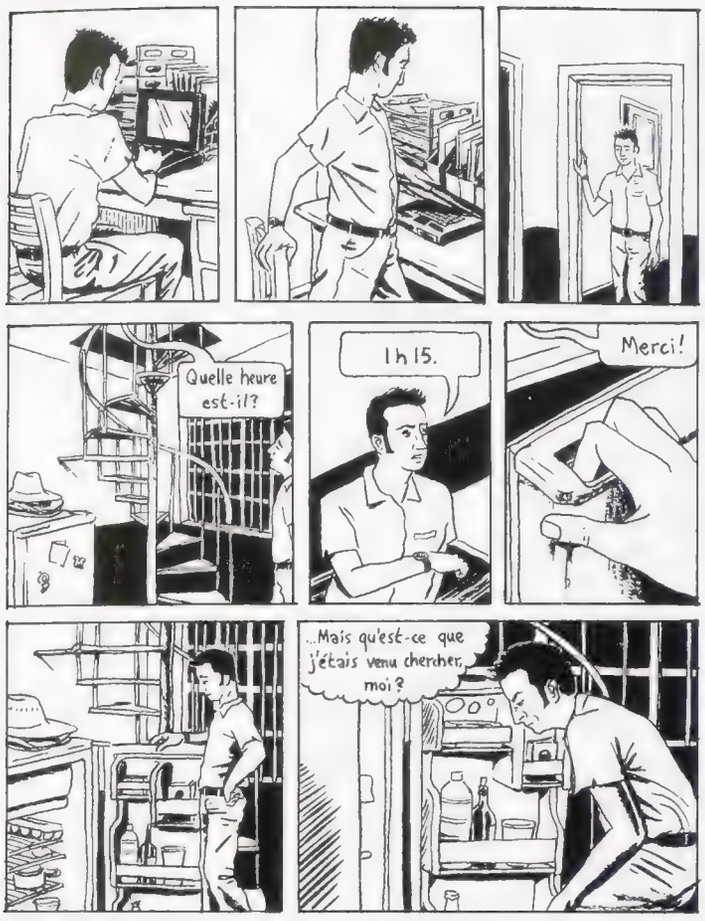
Odds Off or, L'Amour foutu, *Matt Madden © Highwater Books*

L'Oubapo l'a officiellement reconnu comme son correspondant officiel en Amérique. En 2003, une autre branche, non reconnue, a poussé sur le sol de la vieille Angleterre, autour de Brad Brooks (des éditions Les Cartoonistes Dangereux), Paul Gravett, Matt Moersma et Tom Gauld, notamment.

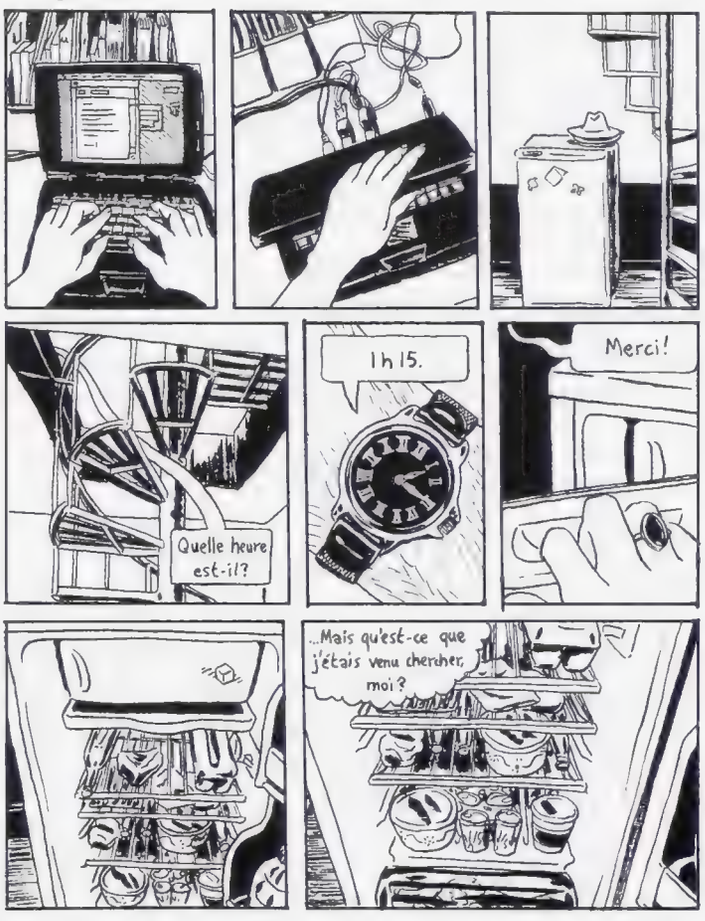
Les expérimentations de Madden et ses complices sont à découvrir sur le site > www.oubapo-america.com <. (Notons que l'appellation d'« Oubapo-America » n'a, elle, rien d'officiel.) L'une d'elles retient tout particulièrement l'attention : il s'agit de la tentative, par Madden lui-même, de produire un équivalent sous forme de bande dessinée aux fameux *Exercices de style*, de Raymond Queneau (1947). Quelques fragments de ce *work in progress* (qui fera l'objet d'un album le moment venu) ont été montrés en France sur le site > du9.org <. On découvrira ici une sélection de six planches, reproduites avec l'aimable autorisation de l'auteur.

On connaît le principe des *Exercices de style* : la même petite histoire, à peine une anecdote, fait l'objet de quatre-vingt-dix-neuf variations qui mobilisent successivement toutes les ressources de la langue, les niveaux de langage, les idiolectes professionnels ou psychologiques, et s'aventurent quelquefois dans des traductions ou combinaisons plus ésotériques. Une sorte de compendium facétieux de toute littérature possible. Queneau se disait inspiré par Bach et *L'Art de la fugue*, mais l'oulipien Jacques

1. Modèle



2. Subjectif



3. Manuel

4. Une vie

Exercices de style, *Matt Madden*.

Jouet a justement fait remarquer que la « tirade des nez » dans *Cyrano de Bergerac,* d'Edmond Rostand, est un précédent au moins aussi évident. Et Jouet d'ajouter que « *tout le travail oulipien de manipulation-traduction des textes sources procède des* Exercices de style ».

La « manipulation-traduction » de BD sources compte parmi les pratiques favorites de l'Oubapo qui, dès l'*Oupus* 1, identifiait la substitution, l'expansion, la réduction, le recadrage, l'hybridation graphique, *etc.*, comme autant de *contraintes transformatrices.* C'est pourquoi l'entreprise de Matt Madden, qui suppose l'exploration quasi encyclopédique de cette famille de contraintes (mais à partir d'un « texte source » de la main de l'auteur même), ne peut qu'avoir une dimension programmatique du plus haut intérêt pour l'Oubapo.

À l'instar de Queneau qui avait imaginé une rencontre dans un autobus, Madden choisit un prétexte narratif des plus minces : il se représente quittant sa table de travail et se dirigeant vers la cuisine : interrompu par la voix de sa compagne (la dessinatrice Jessica Abel) qui travaille à l'étage, il en oublie ce qu'il voulait prendre dans le réfrigérateur. La trentaine de variations réalisées à l'heure où j'écris, chacune en une seule planche, usent de procédés multiples : changements de points de vue (ainsi des planches "upstairs" et "voyeur"), masquage du dessin ("sound effects"), traitement sous forme de roman-photo, décomposition des éléments mis en jeu ("inventory"), réduction à une seule vignette et étirement sur trente, transformation en publicité, carte routière ou calligramme, pastiche de diverses catégories de bandes dessinées aux styles nettement différenciés (manga, page de strips humoristiques, EC comics), voire d'un dessinateur en particulier (le Scott McCloud d'*Understanding Comics*, le McCay des *Cauchemars de l'amateur de fondue…*), *etc.*

Voici donc les versions "Template" (gabarit, modèle), "Subjective", "Manga", "How to" (récapitulant les étapes du processus de création d'une BD), "A Life" et "Acting Studio II". En dépit de moyens graphiques limités, Matt Madden y déploie une ingéniosité qui, indéniablement, lui vaut un siège à la table des grands expérimentateurs du neuvième art. ■

1. Né en 1968, Matt Madden est notamment l'auteur de *Black Candy* (Top Shelf Productions, 1998) et de *Odds off* (Highwater Books, 2001). Il écrit occasionnellement pour le *Comics Journal*. Ses travaux les plus récents sont publiés par Alternative Comics dans le périodique *A Fine Mess*.
2. Jacques Jouet, *Raymond Queneau qui êtes-vous ?*, La Manufacture, 1988, p. 33.

5. Actor Studio 2

6. Manga

Exercices de style, *Matt Madden.*

THIERRY GROENSTEEN

Deux précurseurs de la restriction iconique

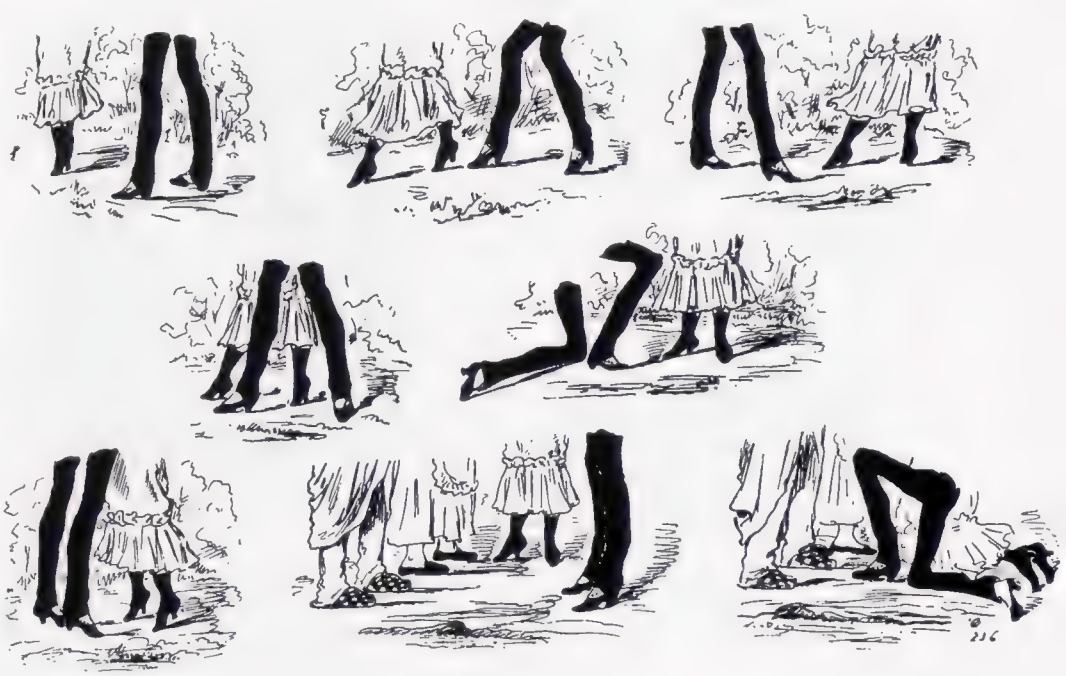
La bande dessinée d'expérimentation formelle n'a pas attendu la création de l'Oubapo pour exister. L'Oupus *1 n'a d'ailleurs pas manqué de recenser quelques œuvres faisant figures d'antécédents, dues notamment aux talents de Jean Ache, Floc'h et Rivière, Bill Griffith, David Lynch, Marc-Antoine Mathieu, François Mutterer et Martine Van ou encore Art Spiegelman – sans oublier Gustave Verbeek, l'auteur des célèbres* Upside-Downs *du* Herald.

A la liste donnée alors, il faudrait ajouter d'autres noms, comme celui du Canadien Shane Simmonds, dont l'album *The Long and Unlearned Life of Roland Gethers*, compte 3840 cases minuscules où les personnages sont figurés par de simples points. Il faudrait aussi aller voir du côté des albums pour la jeunesse, qui ont une longue tradition d'expérimentation formelle et d'ingéniosité. Qu'il nous suffise de mentionner le nom de l'Américain Peter Newell (1862-1924), qui dès le début du siècle publiait des livres percés d'un trou ou à retourner.

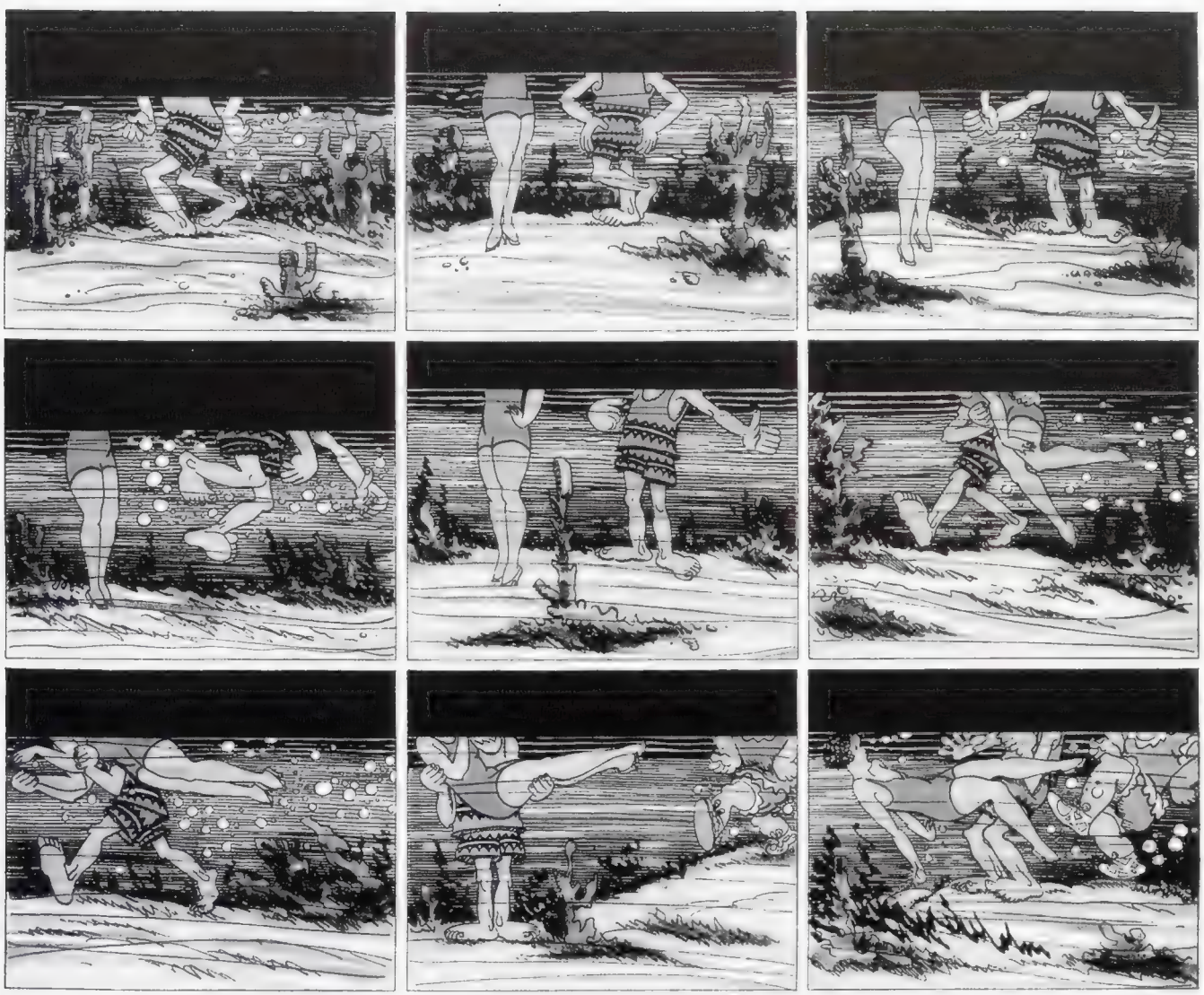
Pour l'heure, *9e Art* verse au dossier de cette lignée de « plagiaires par anticipation » – ainsi que l'Oulipo, et l'Oubapo à sa suite, désignent plaisamment leurs prédécesseurs – deux pièces nouvellement exhumées, l'une anonyme l'autre imaginée par l'un des principaux pionniers néerlandais de la narration graphique, Jan Linse. Toutes deux remontent au XIXe siècle et mettent en œuvre une contrainte identique, pour laquelle l'Oubapo a proposé le nom de *restriction iconique*, et la définition suivante : « interdiction, pour le dessinateur, de représenter un élément donné » (*cf. Oupus* 1, p. 18-19).

Jan Carel Hendrik Linse est né en 1843 à Amsterdam. Aquarelliste et dessinateur de presse, il sera particulièrement remarqué pour sa collaboration, de 1891 à 1896, à l'hebdomadaire satirique *Abraham Prikkie's Open Aanmerkingen*. Un autre périodique qui l'accueille régulièrement est l'*Humoristisch Album*, de l'éditeur H. Nijgh, à Rotterdam. Il y publie beaucoup de dessins humoristiques du type *single panel cartoon*, mais aussi – autre trait qui paraît aujourd'hui singulièrement moderne – des reportages dessinés sur des événements tels que des fêtes populaires ou des grandes expositions. Ses parodies d'opéras et de pièces de théâtre, encore une de ses spécialités, ont été réunies en volumes. Linse s'éteint en 1906.

En 1996, la fondation "Stichting Beeldverhaal Nederland" a édité un petit album de trente-deux pages réunissant un choix de ses dessins parus entre 1874 et 1893. C'est dans cet ouvrage intitulé *Jan Linse, de eerste Nederlandse striptekenaar* (J.L., le premier auteur néerlandais de bande dessinée), que nous avons trouvé le « roman en quarante jambes » que nous reproduisons ici, exhumé de l'*Humoristisch Album*. Linse nous conte les débuts d'une histoire d'amour, en s'interdisant de rien montrer des protagonistes que leurs membres inférieurs. Les huit dessins qui compo-



Jan Linse, « Un roman en quarante jambes ».



Cliff Sterrett, Polly and her Pals *(extrait de la planche du 8 août 1926).*

sent la séquence ne s'en laissent pas moins aisément déchiffrer : rencontre de l'« objet aimé » (pour parler comme Töpffer), promenade, conversation, rapprochement, déclaration du jeune homme, premier baiser, présentation aux parents et demande en mariage forment les étapes de ce « roman » au déroulement somme toute canonique.

Il est à noter que Cliff Sterrett exploitera un dispositif assez semblable dans la *Sunday page* de *Polly and her Pals* du 8 août 1926. L'action se passe à la plage et, pendant les neuf premières cases, on n'aperçoit que la partie immergée des protagonistes, à savoir les jambes de Paw contant fleurette aux jambes d'une accorte naïade. Il est peu probable que l'Américain ait eu connaissance du précédent batave.

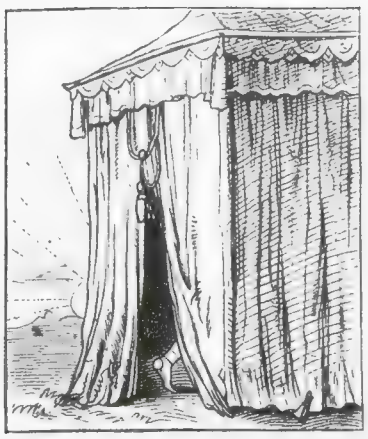
Plus intriguante est la planche publiée sans nom d'auteur dans le n° 1045 des *Fliegende Blätter*, en 1865. Sous le titre « Zukunftsmalerei » (Peinture du futur), elle aligne une séquence de neuf vignettes légendées contant le destin d'Alexandre le Grand. Qu'il chevauche Bucéphale, rencontre Diogène ou affronte Darius, le roi de Macédoine est systématiquement maintenu hors champ (vignette 2) ou hors vue, masqué par une tenture, un tonneau, de la fumée, un manteau ou simplement l'obscurité. L'artiste s'est peut-être inspiré des tragédies grecques, où les meurtres étaient racontés mais non montrés sur la scène. Ce qui confère à cette planche une étrangeté au second degré est son titre, qui laisse entendre – sans qu'on en perçoive bien la nécessité – que ces images relèveraient d'une nouvelle conception de la peinture d'Histoire.

Quoi qu'il en soit, ces deux exemples sont intéressants par leur précocité. Avec l'*Histoire de la Sainte Russie* (1854), de Gustave Doré – où David Kunzle a noté « *un éblouissant déploiement de moyens graphiques différents* » –, ils suggèrent que le dispositif même de la bande dessinée encourage, notamment en raison de son caractère discontinu, fragmentaire, parcellisé, le jeu avec les codes et le recours à toutes sortes de ruses graphiques. ■

1. Trois de ses livres pour la jeunesse ont été réédités par Tuttle, à Boston, en 2001 : *The Hole Book*, *The Rocket Book* et *The Slant Book*.
2. Eckart Sackmann a évoqué l'histoire de cet hebdomadaire humoristique munichois et de son éditeur, Braun & Schneider, dans *9e Art* n° 6, p. 22-29.
3. *Cf.* notre dossier sur les bandes dessinées de Gustave Doré, *9e Art* n° 3, p. 60-91. Cit. p. 76.

Zukunftsmalerei.

I



Ein Bote bringt dem König Philipp, während deſſen Kriegszugs, die Nachricht von der Geburt Alexanders.

II

Alexander bändigt den Bukephalos, und ſprengt im vollen Galopp davon.

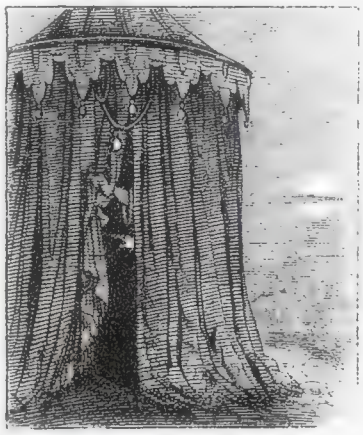
III

Alexander lieſt die Ilias bis ſeine Lampe erliſcht.

IV

Nachdem Alexander den Diogenes beſucht hat, geht er tiefergriffen heim; ſein Hund Perdita folgt ihm.

V



Alexander geht nicht zu der ſchönen Gemahlin des Darius, die, gefangen genommen, den Sieger erwartet.

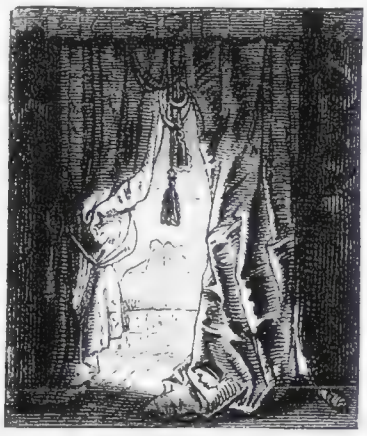
VI

Alexander, nachdem er den Klitus getödtet, liegt, in ſeinem Mantel gehüllt, regungslos hingeſtreckt, voll Verzweiflung

VII

Alexander verbrennt alle beutebeladenen Wagen ſeiner Macedonier.

VIII



Alexander liegt todt auf ſeinem Bette.

IX

Alexanders Gemahlin, Roxane, läßt Statira und deren Schweſter ermorden, und die Leichname in einen Brunnen werfen, der wieder zugeſchüttet wird.

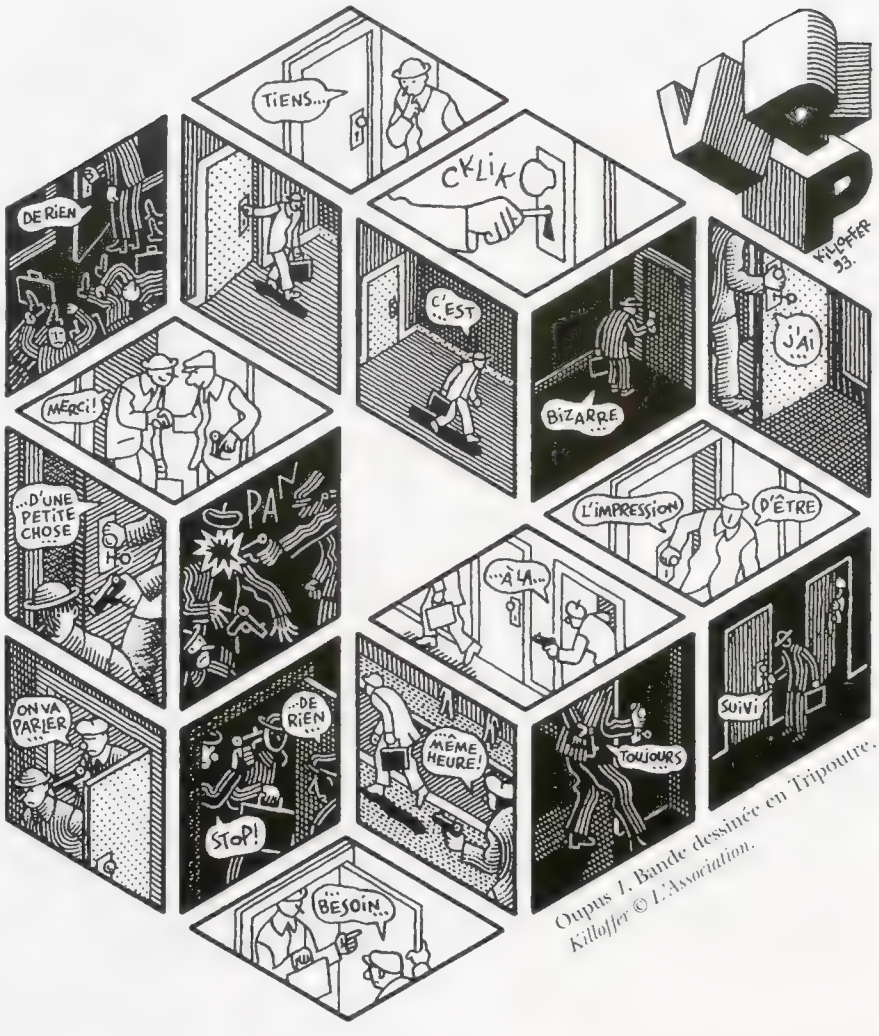
« Zukunftsmalerei », Fliegende Blätter *n° 1045, 1865.*

Bibliothèque oubapienne

***Oupus* 1**
(L'Association, 1997.)
L'*Oupus* 1 est à l'Oubapien ce que les *Exercices de style* sont à l'Oulipien : un bréviaire. Après l'éditorial/manifeste du *Rab de Lapin* n° 1 (1992), annonçant la création de l'OUvroir de BAnde dessinée POtentielle, et celui, programmatique, de *Lapin* n° 3 (janvier 1993), invitant à se donner des contraintes formelles pour transformer des bandes dessinées, voire en inventer de nouvelles, ce premier recueil des travaux du groupe est comme le mode d'emploi de la potentialité en bande dessinée. Recension très complète des premiers *oubapèmes* (bandes dessinées produites dans le cadre de l'Oubapo) et *oubapismes* (BD sous contrainte conçues hors de l'Oubapo), il met en évidence toutes les promesses d'une démarche placée sous le patronage revendiqué de l'Oulipo.

La part la plus importante est consacrée à la nomenclature des contraintes auxquelles on peut soumettre la bande dessinée. Thierry Groensteen, qui compose ce premier *Bouquet de contraintes,* distingue deux grandes familles. Les contraintes « génératrices », qui engendrent des bandes dessinées *ex nihilo,* et les « transformatrices », qui modifient une bande dessinée préexistante. Au sein de chaque famille, il procède à un classement en fonction du motif sur lequel s'appliquent les contraintes, en commençant par celles qui agissent sur ce qui est spécifique à la bande dessinée – l'image, l'organisation spatiale – avant d'arriver au texte. En arpentant cette géographie potentielle, le lecteur découvre une bande dessinée « en effervescence », comme la qualifie l'auteur : oubapismes tel le lipogramme « sans être vivant » de Martin Vaughn James pour *La Cage,* palindromes des *Upside-Downs,* de Verbeek et, plus imperceptibles, de Schuiten dans *Nogegon,* oubapèmes de Killofer – sa « BD tripoutre », boucle narrative à triple lecture –, d'Anne Baraou – son strip à créer soi-même à l'aide de dés –, enfin expansions virtuoses de Menu et Lécroart. Autant d'expériences qui mettent en relief la dépendance entre forme et sens, et qui, par, delà le simple jeu intellectuel, révèlent la complexité et la profondeur de la création.

J.-Ph. M.



Oupus 1. Bande dessinée en Tripoutre. Killoffer © L'Association.

***Oupus* 2**
(L'Association, 2003.)
Oubapo 2 est un cru exceptionnel qui fera très certainement date dans l'univers foisonnant de la bande dessinée hors norme. Tandis que l'*Oupus* inaugural se proposait essentiellement de jeter les bases programmatiques de la fabrique de l'ouvroir, tout en proposant, dans la foulée, un certain nombre d'exercices sinon mémorables du moins remplis de potentialités, ce deuxième *Oupus* (paru après le 3) donne la part belle à la création sous contrainte dans tous les azimuts. Au programme, donc, les deux volets privilégiés par l'activité oubapienne : le jeu et l'invention. Le tout placé à l'enseigne de ce qui semble être le credo des jouissifs virtuoses de l'Oubapo : sans cesse repousser les limites de la bande dessinée !

Bien sûr, tout n'est pas du même intérêt dans les réalisations qu'offre ce grand volume carré (26 x 26 cm), en particulier lorsque sévit un humour franchement potache dans certains exercices collectifs proposant des variations sur une même contrainte, ou dans la maigre récolte de performances publiques soumises aux tirages capricieux, et parfois peu inspirants, de la Roue abécédaire. Cela dit, l'album vaut vraiment son pesant d'or, ne serait-ce que pour de remarquables explorations du plus fécond des oubapistes, François Ayroles (notamment la jubilatoire substitution textuelle d'après sept pages de *13 est au départ,* de Jean Graton, dédiée à l'ontologie de la bande dessinée, le spectaculaire recadrage en expansion d'une case de *Spirou et les Héritiers*

de Franquin, sur le thème de l'invention de la roue, ou la réinterprétation galopante de l'histoire des comics américains réutilisant treize cases d'auteurs emblématiques montées en une planche), pour le désopilant palindrome en trois pages d'Étienne Lécroart, ou encore les surprenantes réductions des albums de *Tintin* (en strips, par Jochen Gerner, ou en deux vignettes, par Ayroles). On retient de ces exercices (comme de bien d'autres que, faute de place, on ne peut mentionner ici), l'art de faire apparaître la bande dessinée sous un jour nouveau et inattendu. Ce qui, heureusement, repousse à l'arrière-plan l'aspect « laboratoire » que ne peut manquer de présenter pareil ouvrage.

J. S.

Oupus* 3 - *Les Vacances de l'Oubapo
(L'Association, 2000.)
« *Les Vacances de l'Oubapo* ont fait l'objet d'un feuilleton quotidien dans le cahier d'été du journal *Libération*, du 17 juillet au 26 août 2000. Durant ces six semaines, les six dessinateurs attitrés de l'Ouvroir de bande dessinée potentielle (Ayroles, Gerner, Killoffer, Lécroart, Menu et Lewis Trondheim) ont chacun traité six contraintes (pliage, strips croisés, palindrome, itération, *upside-down* et morlaque) susceptibles d'allier divertissement estival et initiation à la Potentialité. L'intégralité des trente-six exercices publiés est reproduite dans cet *Oupus* 3… » Il n'y a pas grand-chose à ajouter à cette présentation figurant en quatrième de couverture, sinon, peut-être, la définition du morlaque: le morlaque, donc, est « un récit "qui se mord la queue", dont la fin se raccorde au début de façon à ce qu'il forme un énoncé infini ». Période estivale oblige, l'imagination des Oubapiens semble très inféodée à la trinité *sea, sex and sun.*

T. G.

***Oupus* 4**
(L'Association, 2004.)
Tout comme le troisième (qui ne fut pas le précédent, contre toute logique apparente), ce quatrième volume de travaux est le fruit d'une commande: en 2003, les Festivals de Bastia et Lucerne ont confié à l'Oubapo une performance originale jouant de la simultanéité des deux manifestations (4-6 avril). Jean-Christophe Menu a préalablement défini une liste de thèmes de circonstance (selon une chronologie stricte: « Le trajet vers l'aéroport ou la gare », « Considérations lors de la découverte de la chambre d'hôtel », « Portrait de deux organisateurs du festival », *etc.*). Sur place, les dessinateurs oubapiens (Gerner, Killoffer, Menu et Trondheim en Corse ; Ayroles et Lécroart en Suisse) et invités (Baladi, Guibert, Konture, Kundig, Mahler, Morvandiau, Parrondo, Peeters, Ibn al Rabin, Thiriet, Wazem, pour ne citer que les plus productifs) ont dessiné des strips de deux cases sur tels et tels thèmes. Espace dédié dans chaque festival, scans instantanés et webcams donnaient à l'exercice sa dimension « happening ». Plus tard, à Paris, les strips ont été sélectionnés et assemblés par thèmes, deux cases d'un lieu venant s'insérer entre deux cases de l'autre, de façon à former des damiers de quatre cases. Mon tout formant un carnet de voyage choral si délirant qu'on en oubliera que la contrainte était assez « molle ».

G. C.

FRANÇOIS AYROLES

Jean qui rit & Jean qui pleure
(L'Association, 1995.)
Jean qui rit a les moustaches en croc, Jean qui pleure les a tombantes. Le premier appartient à la haute société, et sa vie n'est qu'une succession de plaisirs: piscine, golf, fêtes, tourisme, beau mariage. Le second mène dans la solitude une existence de prolétaire, en butte à l'hostilité de la société. Dans ce petit ouvrage dépourvu de texte, ils sont systématiquement représentés face à face, dans une posture et une gestuelle identiques (c'est la contrainte dite de l'*itération iconique*, ici partielle), auxquelles le contexte et les accessoires prêtent un sens tout différent. L'humour naît de cette tension entre similitude et différence, mais aussi du fait que, si les bonheurs de l'un paraissent interchangeables, les déboires de l'autre dessinent la courbe d'une existence qui trouve dans le dernier dessin sa conclusion inévitable. Ayroles a exploré une piste symétrique dans la planche intitulée « Vous descendez? » (*Oupus* 2, p. 25), où c'est une même phrase qui prend une signification différente selon le contexte représenté.

T. G.

Les Parleurs
(L'Association, 2003.)
Les parleurs font rien que de parler, mais le lecteur n'entend pas ce qu'ils disent: à la place de leurs paroles, on ne voit que lignes brisées évoquant le mouvement des vagues ou la courbe d'un électrocardiogramme. Dans cette BD non pas muette mais sourde – qui est comme une célébration des vertus intrinsèques du « dispositif » de la bande dessinée –, ce qui importe n'est pas ce qui est dit mais qui parle et qui se tait, à quel moment « ça » parle et selon quel rythme d'échange. Les petites pantomimes d'Ayroles échafaudent une véritable sociologie de la parole; elles montrent comment le verbe circule, plus ou moins bien, dans les situations sociales d'interlocution les

Jean qui rit et Jean qui pleure, *François Ayroles © L'Association.*

plus variées. Quelques facéties font diversion, l'auteur faisant aussi parler les pieds, les morts, les animaux et même leurs déjections. Comme à l'habitude, son inventivité fait merveille.

T. G.

ANNE BARAOU
ET CORINNE CHALMEAU

Après tout tant pis
(Hors Gabarit, 1991.)
« Lancez les trois dés, rapprochez-les et lisez: dans tous les cas et dans n'importe quel ordre, vous obtiendrez une phrase, une histoire ». On obtient par exemple: « Certaines nuits/je rentre chez moi/avec ou sans raison ». Peu importe l'ordre de ces trois propositions, elles font toujours sens. Comment ce miracle narratif est-il possible, sachant que, un cube ayant six faces, deux cent seize combinaisons sont possibles? Il faut absolument que, au-delà des apparences, les propositions d'un même cube remplissent la même fonction. Ainsi, un seul cube induit l'action (sujet et verbe), par exemple « je rentre chez moi », « tu ronfles », « je m'ennuie », tandis que les deux autres ont un statut à la fois complémentaire et interchangeable, « avec ou sans raison » pouvant facilement se remplacer par « bien que tu sois zen », ou « c'est fatiguant ». De la sorte, les deux cent seize combinaisons se réduisent à six. En effet, la combinaison cube 1, cube 2, cube 3, que l'on appellera 1-2-3, ne peut devenir que 1-3-2, 2-3-1, 2-1-3, 3-2-1, 3-1-2. Au dessinateur, maintenant, à soigner les bords gauche et droit des images, afin de créer une continuité graphique. L'imagination du joueur faisant le reste, le tour est joué.

V. B.

ANNE BARAOU
ET VINCENT SARDON

Coquetèle
(L'Association, 2002.)
Si le principe de base de *Coquetèle* reste identique à *Après tout tant pis*, la donne en est plus complexe. La combinatoire s'enrichit de cinq récurrences relatives à des personnages (seuls, en couple, en groupe), à des objets (un cendrier, un portemanteau, une horloge), des couleurs (jaune uni, vert), du graphisme (divers types de damiers bruns) et au dessin des phylactères. Chaque cube présente tous ces éléments. L'état le plus simple donne: « Par pur désir de nuire/il fait semblant d'être sourd/dès que je commence à discuter avec lui », avec trois visages en gros plan sur le même fond jaune. Un seul petit décalage, par un plan plus éloigné d'un des personnages vis-à-vis des autres. À l'autre bout de la combinatoire on trouverait : « Il bouffe toutes les pistaches/dans les cocktails merdiques/chaque fois que l'ambiance est mortelle ». Soit un objet, une foule, un couple; un plan rapproché, un plan moyen, un plan éloigné; les fonds colorés en jaune, noir, vert; un damier en carré, l'autre en losange, l'absence de damier; deux phylactères en bandeau et le troisième en bulles. Le titre de cette mouture l'indique, il s'agit bien d'un « cocktail » de quelques éléments, à proportions variables.

V. B.

STÉPHANE BLANQUET

Morphologie variable
(L'Association, 2001.)
Bien qu'il soit souvent ludique, l'exercice rigoureux des contraintes n'est pas une mince affaire. On en veut pour preuve certains échantillons de lecture plurielle qui recèlent, comme beaucoup d'œuvres importantes, des trésors d'ingéniosité et d'inventions. Parmi ceux-ci, l'écriture en palindrome présente assurément l'un des plus remarquables défis de l'atelier de création oubapienne. Il faut dire que quelques auteurs ont, en cette matière, élevé très haut le niveau d'excellence (Luc et François Schuiten, Dave Gibbons et Alan Moore, Marc-Antoine Mathieu, *etc.*), de sorte qu'il n'est pas évident maintenant de combler les attentes de lecteurs avertis.

De ce point de vue, l'album *Morphologie variable* de la collection "Patte de mouche", quoiqu'il paraisse d'emblée offrir du bon Blanquet, tendre et acide, nous semble fort loin du compte. En fait, sa bande – qui expose d'abord puis reprend, dans l'ordre inversé, le même ensemble de vignettes – ne fonctionne tout simplement pas. La plurilecturabilité tourne ici à vide parce que ce qui se donne à lire à travers l'inversion souffre d'un irrécupérable défaut de logique. Cette historiette d'une dame obèse qui entreprend de se refaire une « morphologie » séduisante, ne possède à la vérité qu'une seule lecture littérale, celle qui va du début de l'album jusqu'en son exact milieu. Le principe de réflexion sur lequel repose la répétition superfétatoire de ces cases est inopérant, au point même de produire du contresens. On s'explique mal le projet de Blanquet. Peut-être avait-il en tête de reproduire un peu de la magie d'une des petites actualités des frères Lumière montrant la démolition d'un mur dans le sens normal puis « en marche arrière »? Mais ce qui tourne parfaitement rond avec l'image en mouvement et le sujet judicieux choisi par l'opérateur de cinéma, ne marche malheureusement pas ici, ni pour le sujet ni pour la répétition à l'identique.

J. S.

ÉTIENNE LÉCROART

Pervenche et Victor
(L'Association, 1994.)
Ou bien *Perverse et Vicieux*? La page de titre ne porte en effet pas le même intitulé que la couverture (cauchemar des catalogueurs!). Il est vrai que la page 2 précise: « *Attention! Une bande dessinée peut en cacher une autre.* » Pour le troisième volume de la collection "Patte de mouche", Étienne Lécroart reprenait (sans le savoir) le principe des « fold-in » proposé par Al Jaffee dans *Mad* et livrait un de ces amusants pliages dont il s'est fait une spécialité. Un bref mode d'emploi invite le lecteur à replier sur lui-même un côté de chaque page multiple de 4 et de la rabattre sur la page paire précédente, réunissant ainsi des demi-planches initialement distantes. Les images et textes obtenus par « recouvrement » dévoilent alors au lecteur stupéfait les véritables pensées de ce couple en apparence si courtoisement amoureux: violence conjugale et lubricité, comme l'indiquait le second titre, d'ailleurs repris (termes inversés) dans la dernière case, noire.

G. C.

Pat et Tic
(Hors Gabarit, 1995.)
Ce petit objet, loin de la bande dessinée, ne figure ici que parce qu'il est l'œuvre de l'un des plus prolifiques Oubapiens. Il appartient en effet, comme l'indique la collection qui l'accueille ("Coup de pouce"), à la catégorie des folioscopes –

ces petits livres qui s'animent lorsqu'on fait défiler les pages très rapidement sous le pouce, selon un brevet de 1868. Mais celui-ci obéit à un principe nouveau (que Lécroart s'est empressé de faire breveter à son tour à l'INPI, dans l'espoir de devenir encore plus riche que Lewis Trondheim) : à l'instar des jeux de cartes des tricheurs professionnels et des prestidigitateurs, ses feuillets sont biseautés. Ainsi, en feuilletant les pages par la droite, on contemple Tic cueillir une fleur. En feuilletant par la gauche, on verra Pat saluer la foule. En feuilletant par le centre, on fera défiler toutes les pages (et non plus la moitié comme précédemment), réunissant ainsi les deux protagonistes, par la magie de la persistance rétinienne, en une saynète intitulée « Pat & Tic se font des papouilles ». Pour le même prix (non, Lécroart ne fera pas fortune !), on peut retourner le « flip book » et découvrir trois autres animations sur le même modèle (« Pat danse le jerk », « Tic fait de la gym » et « Pat & Tic se foutent sur la gueule »). Prodigieux !

G. C.

Et c'est comme ça que je me suis enrhumée
(Seuil, 1998.)

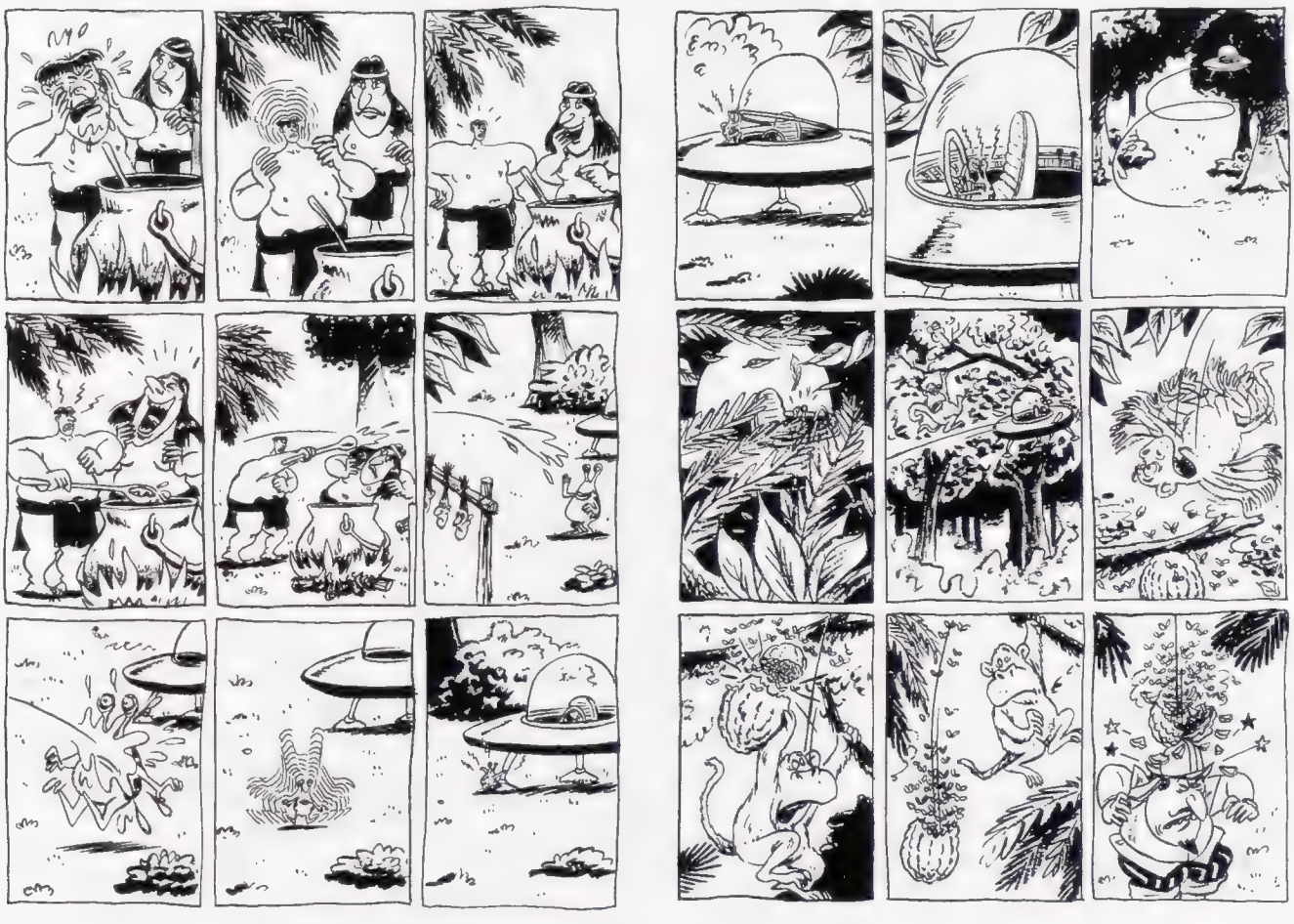
Cet album, c'est un peu « grandes causes, petits effets », ou comment l'éternuement primordial de Dieu lui-même aboutit à ce qu'une brave dame de notre époque attrape un rhume banal. En 153 pages muettes, chaque planche noir et blanc étant organisée en un « gaufrier » de neuf cases, Lécroart brosse une vaste fresque historique qui couvre plusieurs grandes périodes de l'histoire connue : les âges antédiluviens, les préhominiens, en passant par l'Assyrie, Le Moyen Âge, La Grande Guerre, *etc.* Chaque période est scandée par quelques péripéties récurrentes, dont la plus amusante est le retour cyclique d'un extra-terrestre qui, se faisant systématiquement jeter, assommer, écraser, n'arrive jamais à établir le contact pacifique avec les hommes et finit par en prendre ombrage. On peut prendre cette suite ininterrompue de coups, glissades, mornifles qui ratent systématiquement leur but et déclenchent des catastrophes en cascade, comme un hommage d'Étienne Lécroart au cinéma muet de la grande époque.

J.-P. M.

Ratatouille
(Seuil, 2000.)

Soit, un jour de beau temps, le carrefour d'une ville française, comprenant un café et sa terrasse. Dix personnages vont s'y croiser dont un chien, une extra-terrestre en mission de conquête de la Terre, un trafiquant de drogue, un représentant en farces et attrapes… Le récit, divisé en dix chapitres, permet de suivre successivement le récit du point de vue de chacun des personnages, selon le principe de la caméra subjective (l'action est perçue par les yeux de chaque protagoniste, dont nous pouvons également lire le monologue intérieur). Chaque partie éclaire les neuf autres, de sorte que *Ratatouille* en tant que somme est supérieur à la simple addition de ses composants. Et justifie de nombreuses relectures, fort plaisantes. On appréciera particulièrement le soin apporté aux textes et l'implacable déroulement du scénario, qui se conclut tout de même par une révolverisation.

J.-P. M.



Et c'est comme ça que je me suis enrhumée, *Étienne Lécroart © Seuil.*

Cercle vicieux
(L'Association, 2000.)
Ce palindrome est une jolie histoire tragi-comique : le fameux professeur Fignoteaux tente depuis des années d'inventer une machine permettant de modifier le futur. Tout près du but, il a peur d'échouer et cherche le réconfort auprès de M^elle^ Anne, sa collaboratrice. Une série de quiproquos aboutissent à la mort apparente de celle-ci. Pour la ressusciter, le professeur n'hésite pas à inverser sa machine et décide de retourner dans le passé. Le récit repart en arrière et revient au commencement : M^elle^ Anne est sauvée.

Par un jeu sur les mots, une certaine ambiguïté dans des phrases hésitantes et non achevées, une apparente confusion dans le déroulement du récit, Étienne Lécroart réussit un bel exploit oubapien : une narration qui fonctionne à l'endroit comme à l'envers.

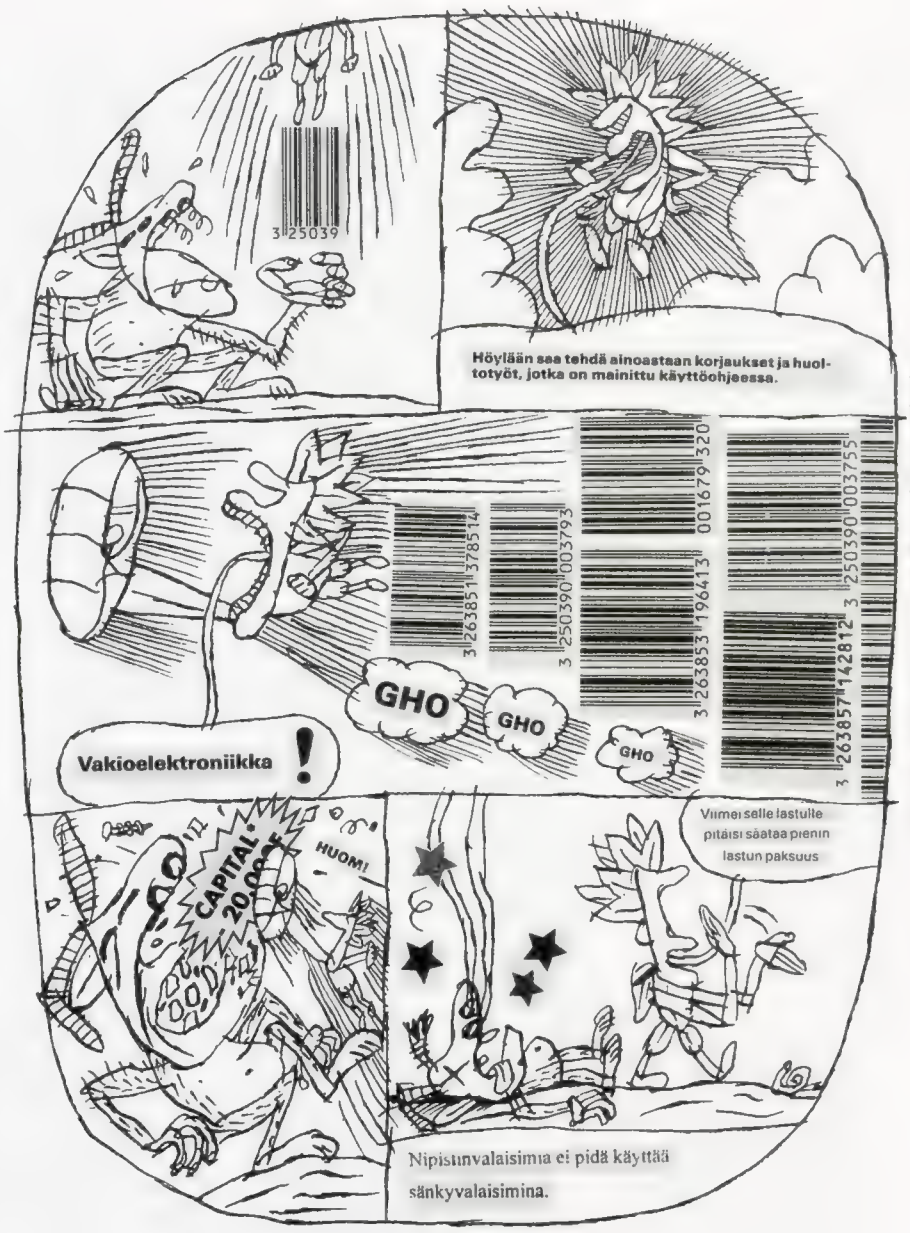
G. S.

Le Cycle
(L'Association, 2003.)
La nouvelle expérience de l'équipe du professeur Fignoteau plonge le lecteur au cœur de l'art séquentiel. Elle a pour but d'explorer la structure fonctionnelle de la bande dessinée et d'étudier en particulier la porosité de l'hypercadre. On découvre ainsi que la ligne fermée qui encadre la vignette n'est pas si hermétique que ce que l'on croyait. Grâce à une machine très sophistiquée, que le professeur a cependant du mal à maîtriser, il est possible de passer dans des vignettes parrallèles et d'explorer d'autres galaxies de la bande dessinée. Ainsi, on peut se retrouver dans le monde de Joan Sfar ou celui de… mais n'en disons pas plus, car la lecture de cet opuscule permet aussi de tester son degré de culture en matière de bande dessinée.

G. S.

BENOÎT JACQUES

Comique Trip
(Benoît Jacques Books, 2001.)
Comique Trip et non *comic strip* : ce léger décalage résume l'art facétieux de Benoît Jacques, dont ce livre – paraoubapien plutôt qu'oubapien – offre un des témoignages les plus achevés.



Comique Trip, *Benoît Jacques © Benoît Jacques Books*

Dix-sept petites fables ironiques et distanciées, jouant pour la plupart du procédé du collage, figurent au sommaire. En effet, les personnages dialoguent exclusivement par citations, verbales ou iconiques : dans les bulles viennent s'inscrire des fragments de journaux, manuels, œuvres littéraires, partitions, étiquettes de vin et autres emballages, tandis que telles autres pages jouent de l'hybridation avec une BD d'aventures populaire. L'ouvrage nous fait ainsi traverser toute une gamme de registres, de la poésie à la satire en passant par le détournement façon situationniste ou le burlesque à la Tati. Album expérimental, si l'on veut, mais jamais pesant ni démonstratif : l'auteur s'amuse visiblement, et nous nous divertissons avec lui.

T. G.

JOCHEN GERNER

T.N.T. en Amérique
(L'Ampoule, 2002.)
À partir d'un texte source qui est manifestement *Tintin en Amérique*, l'auteur produit page après page une macule noire, évoquant une censure de temps de guerre particulièrement tatillonne, d'où n'émergent que des mots isolés cerclés d'un cartouche, des éléments de codes (petites étoiles) et des motifs iconiques, mais réinterprétés sous forme de pictogrammes (usines, drapeau américain).

Une telle démarche, qui pourrait être qualifiée de quasi sémiologique (elle aboutit à une sorte de réduction de l'album d'Hergé, à partir de laquelle se tissent des réseaux de sens), fonctionne comme une critique de *Tintin*

en Amérique, qui est un album sémiotiquement des plus pauvres et, en dernière analyse, comme une critique de la sémiologie elle-même (privé du dessin et réduit à des codes, l'album s'avère encore moins intéressant).

H. M.

LEWIS TRONDHEIM

Le Dormeur
(Cornélius, 1993 et 2003.)
Le dormeur de Lewis Trondheim est un bien curieux personnage. Curieux dans tous les sens du terme, mais surtout parce qu'il paraît très agité au lit, verbalement s'entend. C'est dire comme il est préoccupé. Les accommodements compliqués de la vie domestique le rendent inquiet et nerveux. Il les ressasse à l'envi en se privant de l'action comme un pauvre aboulique. Bien qu'on ne le voit jamais que totalement seul dans son monde graphique, une voix féminine accompagne et alimente ses ratiocinations. Car comment qualifier autrement les propos échangés dans cette bande ? Disons-le tout net : ce dormeur-là n'est, à la vérité, qu'un fieffé ergoteur.

Œuvre oubapienne par excellence, le petit album de Trondheim a la particularité de réitérer une seule et même vignette cent soixante-huit fois, dans un inflexible agencement de deux strips de trois cases étalés sur vingt-huit pages! L'effet de lecture est fascinant, surtout parce qu'il maintient de bout en bout un même univers thématique. On croit voir remuer ces yeux, ces lèvres, cette tête pourtant strictement impassibles. Riche d'une aussi audacieuse contrainte, ce bavard alité n'en est que plus impénétrable encore dans son expression minimaliste. Mais, à bien y penser, le plus fameux ratiocineur de l'affaire n'est peut-être pas celui qu'on pense…

J. S.

Mildiou
(Seuil, 1994.)
Le personnage de lapin qui représente le brave type chez Trondheim, plongé dans un univers médiéval, est aux prises avec un hobereau, Mildiou, qui a décidé de lui crever la panse. Leur duel les mène des douves au donjon à travers moultes péripéties. Mildiou convoque naturellement tous les stéréotypes des fictions à bagarre, tant cinématographiques (la scène du duel à l'épée à la fin des films hollywoodiens d'aventures) que dessinés (les comics de superhéros, les mangas à la *Dragon Ball*), bouscule les codes du récit (la bagarre finale devient l'unique motif de l'album ; telle est la contrainte) et constitue pour finir un acte transgressif au regard d'une mémoire sociale de la BD (les censeurs français opérant au titre de la célèbre loi du 16 juillet 1949 traquaient avec une particulière opiniâtreté les « scènes de bagarres » dans les BD qu'ils clouaient au pilori).

H. M.

Bleu
(L'Association, 2003.)
Trondheim est peut-être arrivé à un niveau de notoriété où il peut tout se permettre, mais ici on a du mal à le suivre. Ce petit livre (aux dimensions proches d'un "Patte de mouche", et auquel la couleur de fond de toutes les pages donne son titre) tente de nous intéresser aux métamorphoses d'une tache dont la teinte et la forme varient et qui interagit avec diverses taches satellites apparaissant tour à tour à ses côtés. Scission, fusion, enveloppement, contamination : toutes les modalités de cette interaction sont envisagées. Mais, même à tenter de lire ces jeux formels du niveau d'une classe élémentaire sur un plan métaphorique (ce qui, en l'absence d'indice y invitant expressément, requiert déjà beaucoup de bonne volonté), rien de tout cela ne nous semble échapper à l'insignifiance.

T. G.

LEWIS TRONDHEIM & J.-C. MENU

Moins d'un quart de seconde pour vivre
(L'Association, 1991.)
Sur huit dessins fournis par J.-C. Menu (un bonhomme au bord de la mer, une espèce de petit temple, un crapaud, *etc.*) Lewis Trondheim a produit cent strips, le plus souvent en répétant quatre fois l'une quelconque des images, donnant naissance à un micro-univers adonné à la métaphysique, qui fait penser à des séries quotidiennes comme *The Dropouts*, de Howard Post, ou encore aux œuvres minimalistes d'un Mattioli.

H. M.

LEWIS TRONDHEIM ET SERGIO GARCIA

Les Trois Chemins
(Delcourt, 2000.)
Rien ne conduisait à ce qu'un jour les routes respectives de John MacMac, vieil harpagon parti encaisser un débiteur, Roselita, petite rêveuse à la recherche du maître des nuages et Deuzio, le robot investi dans une quête identitaire, se croisassent. Tous auraient dû suivre leur petit bonhomme de chemin et se contenter de nous offrir une histoire somme toute plaisante. C'était compter sans l'intervention, non pas du hasard ou de tout autre providence, notions honnies des Ou-x-piens, mais celle, diaboliquement mathématique, de Sergio Garcia et Lewis Trondheim. L'exercice auquel se livrent ici le dessinateur espagnol, auteur d'une *Géographie martienne* et titulaire d'un doctorat sur le thème des multilinéarités narratives, et le créateur de *Lapinot*, tient de la haute voltige, puisqu'il consiste à mener simultanément trois récits en les faisant interagir entre eux tout en conservant à chacun sa logique interne. Une contrainte qui, en autorisant par exemple un même motif à véhiculer plusieurs sens lorsqu'il est combiné à d'autres, s'apparente à celle désignée par le terme de « plurilecturalibilité » dans la nomenclature de Thierry Groensteen. Les auteurs ont renoncé à une mise en pages régulière (du type multicadre) qui suggère la succession des événements dans le temps, optant pour une organisation qui consiste à dévider sur le blanc de la page trois bandeaux parallèles, lesquels représentent littéralement les routes empruntées par les trois protagonistes. Chaque double page invite ainsi à une lecture à la fois verticale (d'actions simultanées) et horizontale.

Il en ressort un ouvrage réjouissant et époustouflant, destiné à la jeunesse, domaine pionnier en matière d'expériences audacieuses sur la forme et la matière de l'expression. L'expérience se poursuit selon un principe analogue dans *Les Trois Chemins sous la mer*.

J.-Ph. M.

Ces notices ont été rédigées par Vincent Baudoux, Gilles Ciment, Thierry Groensteen, Jean-Philippe Martin, Jean-Pierre Mercier, Harry Morgan, Jacques Samson et Gaby Scaon.

Blankets, Manteau de neige, *Craig Thompson*, © *Casterman*.

ACTUALITES

LA VIE DU MUSÉE

Les collections

En 2003, le Musée de la bande dessinée d'Angoulême a poursuivi sa politique d'acquisition de nouveaux auteurs. À la suite de Nicolas de Crécy en 2002, Emmanuel Guibert, Joan Sfar et Christophe Blain ont intégré conjointement les collections. Longtemps complices au sein de l'atelier Nawak, plus tard rebaptisé atelier des Vosges, ils n'ont jamais cessé de travailler ensemble en s'associant comme scénaristes et dessinateurs sur des projets communs, qui comptent parmi les œuvres marquantes de ces dernières années. Les planches acquises auprès de ces trois artistes recourent toutes au « gaufrier » de trois fois trois cases par page. Pour Christophe Blain, « son côté très simple permet de mieux se concentrer sur la recherche picturale… Les dessins viennent rapidement, avec beaucoup d'évidence, et c'est aussi agréable à lire qu'à faire ».
Dans *Isaac le pirate*, dont le Musée a acheté les quatre dernières planches du premier tome, Christophe Blain renouvelle la longue et riche tradition du récit de piraterie en bande dessinée, tant par le dessin, librement inspiré des gravures du XIXe siècle, que dans le scénario, qui lorgne ouvertement vers les classiques littéraires du genre, l'ironie en plus.
La Fille du professeur fut le premier titre qui signala au grand public les talents réunis de Joann Sfar et Emmanuel Guibert. Huit planches au lavis, dans des camaïeux d'ocre et de bleu, ont été acquises ; il s'en dégage une ambiance onirique, jouant de façon très douce avec l'ombre et la lumière.
Les Olives noires, du même duo, revisite avec verve le genre canonique du péplum. Les quatre planches retenues par le Musée illustrent à merveille le travail au trait d'Emmanuel Guibert, avant tout soucieux de clarté et de fluidité narrative.
Infatigable créateur qui multiplie projets et collaborations, Joann Sfar est également un dessinateur instinctif et subtil. Nous avons choisi d'acquérir quatre planches du *Chat du rabbin*, récente série à succès qu'il réalise seul, où s'incarnent son goût pour les personnages truculents, le dialogue philosophique et la culture juive séfarade.
D'abord chantre grinçant d'une certaine médiocrité franchouillarde, Pascal Rabaté a réalisé avec *Ibicus* une des œuvres majeures de la décennie. Cette adaptation du roman sardonique d'Alexis Tolstoï, entièrement réalisée au lavis, refuse la couleur locale et s'attache plus à la vérité des personnages. Les trois planches qui intègrent nos collections témoignent de l'impressionnante maîtrise graphique de Rabaté, dont le style rappelle Otto Dix, Grosz ou Kokoschka.

Pascal Rabaté, 2 planches d'*Ibicus*.

UN ÉTRANGE ÉQUIPAGE.
LA PLANÈTE des CHATS
PAR Wasterlain
HOOOO!
DING
DING
DING
OH, LUDO!.. QUELLE CHANCE! NOUS NOUS RETROUVONS TOUS. ENFIN!
ATCHIII!
WHOUARF, HARF, HARF! WOF, WOF! WHOUA!
QU'EST-CE QU'IL DIT, CE VIEUX CABOT?
IL DIT DE MONTER DANS SON CHARIOT CAR IL NE FAUT PAS TRAÎNER ICI!
LE DOCTEUR POCHE DIT QUE LE BÉBÉ A BESOIN DE SOINS! IL A UNE FORTE FIÈVRE!
UN DOCTEUR? OH, OOH!... JE VOIS, NE VOUS INQUIÉTEZ PAS, JE CONNAIS DES REMÈDES MOI AUSSI!
POURQUOI EST-CE QUE CETTE JEUNE PERSONNE COURT AINSI STUPIDEMENT, ALORS QU'IL Y A ENCORE DE LA PLACE DANS LE CHARIOT!
WHOUA!
HUM, HEU!.. DANS NOTRE MONDE, LES CHIENS SONT... ...HEU... CONSIDÉRÉS COMME DES ANIMAUX ET NON COMME DES PERSONNES!
QUOI?! MAIS DANS QUEL MONDE DE BRUTES VIVEZ-VOUS? DESCENDEZ DE MON CHARIOT!
20

Marc Wasterlain, planche 20 de *La Planète des chats*.

Le Musée ne manque jamais une occasion d'accroître sa collection en œuvres significatives de Jacques Tardi. Le goût du père d'Adèle Blanc-Sec pour la littérature policière s'est maintes fois illustré dans des adaptations, dont la plus célèbre est sans doute *Brouillard au pont de Tolbiac*, d'après Léo Malet. La planche 37 entre dans le fonds, témoignant au passage d'un Paris révolu : le pont de Tolbiac représenté a aujourd'hui disparu. Les pages de *Jeux pour mourir*, autre adaptation d'un classique mineur de la littérature policière écrit en 1950 par Géo-Charles Véran, sont d'un graphisme plus aéré, qui s'explique par le recours à la couleur. Trois planches, accompagnées de leur mise en couleur, ont été acquises en 2003.

Ancien collaborateur de Peyo, dessinateur talentueux se réclamant de Franquin et Hergé, Marc Wasterlain oscille entre la féerie loufoque et une certaine forme de réalisme documentaire. Quelques planches de lui figuraient déjà dans la collection. Un ensemble cohérent, comprenant deux planches de Jeannette Pointu (provenant des épisodes *Le Fils de l'inca* et *Le Dragon vert*), une illustration de *Monsieur Bonhomme* (l'une de ses premières séries marquantes dans le journal *Tintin*) et une planche du meilleur épisode de la série *Docteur Poche* (*La Planète des chats*) les complètent désormais, rendant justice à l'un des meilleurs représentants de la tradition franco-belge dans sa seconde époque. Autre ténor de la tradition belge, René Hausman est autant connu comme illustrateur animalier que comme dessinateur de bande dessinée. Le Musée avait acquis en 2002 une planche de *Saki et Zunie* datant de sa « première époque » (les années soixante) dans *Spirou*. La planche de *Laiyna* (album paru en 1985, sur un scénario de Pierre Dubois, écrivain du merveilleux et « elficologue » patenté) achetée récemment correspond à son retour à la bande dessinée, après plus d'une décennie d'absence. Y éclate sa parfaite maîtrise de la couleur directe.

Aux confins de la publicité, de la littérature enfantine, du dessin de presse et de la bande dessinée naissante, Benjamin Rabier a mené, de 1895 à 1939, une carrière prolifique qui lui a assuré une belle notoriété. Les collections du Musée étaient déjà riches de dessins, imprimés et objets inspirés de son œuvre. Le don généreux de Madame Jeanine Manoury, petite fille de l'artiste, permet d'y adjoindre des pièces de choix : une page illustrée des *Fables* de la Fontaine, une étude pour la couverture de *Jimmy*, une dizaine de chromos… De son côté, le Musée a acquis un poudrier en métal argenté et un plumier en bois peint orné d'une illustration originale, preuve que la production de produits dérivés ne date pas d'hier. Rabier y travailla assidûment.

On sait qu'Edmond-François Calvo, né en 1892, accomplit l'essentiel de son œuvre immense entre 1938 et 1957, année de sa mort. On méconnaît les illustrations de presse et les travaux publicitaires qu'il a réalisé dans les années vingt et 30. Un collectionneur nous a vendu une curiosité datant de cette première période : une œuvre à l'huile de belle taille, vantant les mérites

d'une selle de vélo. Le grand Calvo n'est certes pas encore décelable dans cette œuvre de commande. On sent en revanche, dans cette scène comique où figurent Laurel et Hardy, l'influence des illustrateurs populaires de l'époque, en particulier de Rabier.
On a commémoré en 2003 les vingt ans de la disparition de Jean-Marc Reiser. Le Musée a accompagné cet évènement en se portant acquéreur de huit dessins d'humour datant des débuts de sa carrière, au tournant des années 1950-1960, dont certains ont paru dans les premiers numéros d'*Hara-kiri*. Quelques gags sont d'une facture anodine et classique. D'autres laissent deviner ce que Reiser deviendra bientôt... Ils éclairent en tout cas les premiers pas d'un humoriste rageur, devenu une référence à la fois dans le champ de la bande dessinée et du dessin d'humour.

Pour le fonds imprimé

2003 aura été l'occasion de compléter certains titres de périodiques. Ainsi, ce sont plusieurs centaines de numéros du *Dimanche illustré*, couvrant près de vingt ans de parution, qui ont intégré nos réserves. On sait que c'est dans ce supplément dominical à un quotidien d'information que parut en 1925 *Zig et Puce*, d'Alain Saint-Ogan. Le succès de la bande fut foudroyant et contribua à imposer l'usage de la bulle dans les BD françaises. C'est également dans ce supplément que parurent *The Gumps* de Sidney Smith et *Winnie Winkle* de Martin Branner, sous les appellations françaises de *La Famille Mirliton* et *Bicot*. Du même Branner, nous avons complété la série d'albums Hachette des années 1930 en acquérant *Bicot pêche à la ligne*, *Bicot capitaine des pompiers* et *Bicot et son demi chien*. Toujours chez Hachette, nous avons complété nos collections d'albums de Mickey et de Félix le chat avec *Mickey contre Ratino* (1932), *Mickey fait du camping* (1933) et *Félix V dans la jungle* (1933). Depuis plusieurs années, les Pieds Nickelés et l'hebdomadaire *L'Épatant*, où ils firent leurs premiers pas, sont l'objet de notre attention. Cette année encore, nous avons acquis plus de 300 numéros, couvrant principalement les années de l'entre-deux-guerres. Calvo, dont il a été question plus haut, a contribué, avec sa truculence habituelle, à quelques périodiques éphémères parus dans les mois qui suivirent la Libération. Nous avons trouvé des exemplaires en bon état des rares numéros de *L'Aiglon*, *Choc* et *Parachutistes*, complétés par des recueils d'époque des aventures de *Moustache et Trottinette*, publiées d'abord dans l'hebdomadaire féminin *Femmes d'aujourd'hui*.
Les récits complets et petits formats sont également représentés dans les acquisitions 2003, avec une cinquantaine de numéros d'*Audax*, de *Dynamic* et de *Dynamic Toni Cyclone*.

Poursuivant son travail d'enrichissement des collections, l'association des **Amis du musée de la Bande dessinée** (AMBD) a fait don au

DANS LE DESERT DU NEVADA, UN HOMME SEUL ROULE A BICYCLETTE... ETRANGE... D'AUTANT PLUS ETRANGE, QU'IL S'AGIT D'UN PERCEPTEUR ALLANT ESSAYER DE RÉCUPÉRER DES IMPÔTS DANS UNE RESERVE INDIENNE ! COMME IL N'A PAS ASSEZ D'ARGENT POUR S'OFFRIR UN HELICOPTÈRE, QUE LES ROUTES N'EXISTENT PAS.
HÉ HÉ HÉ
ET COMME AUCUN CHEVAL N'ACCEPTE À NOTRE EPOQUE DE FAIRE UN VOYAGE PAREIL...
IL NE ME RESTE QUE CETTE SOLUTION : LE VÉLO...
PFFFFF
C'EST PAS UN VÉLO QUE J'AI LÀ, C'EST UN PERROQUET...
PFFFFFF
TIENS, UNE AUTO...
QUAND DONC SE DÉCIDERONT-ILS À... LIMITER LA VITESSE À 700Km/h SUR CE LAC SÉCHÉ ?
VAOUMMM
AH C'EST PAS FACILE DE TRAVERSER LE DESERT EN 1968... LES SCORPIONS...
LES SERPENTS
PFFFF
LES SERPENTS VENIMEUX...
SANS COMPTER LES INDIENS, EVIDEMENT...
PFFFFF
D'AILLEURS, JE VOIS QUE L'ON A SIGNALÉ MA PRESENCE À TOUS LES PETITS COPAINS, JE SENS QUE L'ON VA S'OCCUPER DE MOI.

Reiser, Les impôts du désert.

Musée de dix-sept planches originales, dont une de Béatrice Tillier, avec deux mises en couleur de grande qualité, une planche de Joan Sfar extraite du *Chat du Rabbin*, deux de Gondot, deux de Dino Attanasio – l'une sur un scénario de Goscinny et l'autre avec sa mise en couleur.
Pour augmenter le fonds d'objets dérivés, les « Amis » ont offert cinq statuettes du *Peter Pan* de Loisel et un cocasse Gaston Lagaffe enveloppé d'un matelas, réalisé par un AMBD matelassier.
Enfin, s'ajoute à cet ensemble un scénario de Chauvel pour le tome V de la série *Arthur*, comprenant un cahier de brouillon, le synopsis, un premier découpage et le découpage graphique. Ces documents manuscrits ou tapuscrits sont particulièrement intéressants pour analyser la démarche d'un auteur ; le Musée souhaite en accueillir d'autres dans ses collections.
Aux mois d'octobre et novembre, les AMBD exposeront leurs collections personnelles au Musée sous le titre « Le jardin secret des Amis du Musée de la bande dessinée », une occasion pour eux d'inventorier ce qu'ils possèdent, et pour le public de découvrir de nouvelles richesses.

Les rencontres

À l'occasion du 31e Festival international de la bande dessinée, en janvier 2004, le Musée a organisé deux rencontres.
La première avec Martin Vaughn-James, autour de l'exposition des originaux de *La Cage*, présentés en totalité dans la galerie contemporaine des Musées imaginaires. Une quarantaine d'auditeurs passionnés ont pu écouter Benoît Peeters resituer le contexte historico-culturel de *la Cage*, Martin Vaughn-James expliquer le processus créatif complexe qui l'a conduit dans cette aventure et Thierry Groensteen développer avec fougue des clés de lecture de cette œuvre, que toute l'assistance s'accorda à trouver magistrale. Un moment fort, en marge de l'agitation du festival, dont le musée a gardé trace sous forme audio.

Deuxième rencontre, avec Serge Le Tendre et Christian Rossi, autour du thème « Mythes et légendes dans la bande dessinée ». À partir de *La Quête de l'oiseau du temps* dessinée par Loisel, de *La Gloire d'Hera* et *Tirésias* dessinés par Rossi, les auteurs ont répondu aux questions du journaliste de France Culture Antoine Guillot. L'après-midi, plusieurs intervenants – Jean-Pierre Adam (archéologue), Roger Moukalou (psychanalyste), Sylvain Tavernier (étudiant en littérature), Karin Heller (anthropologue) et André Marc Delocque-Fourcaud (directeur du CNBDI) – ont développé leur analyse, évoquant notamment, pour *La Quête de l'oiseau du temps*, les emprunts à des mythes existants et leur signification, ainsi que la mise en scène d'une mythologie personnelle de l'auteur. Pour *La Gloire d'Hera* et *Tirésias*, l'analyse portait sur la permanence culturelle des mythes antiques, leurs différentes formes d'appropriation, leur détournement. Un sujet passionnant, qui doit se prolonger d'une manière plus large à l'Université Blaise Pascal, Centre de Recherches sur les Littératures modernes et contemporaines, les 18, 19 et 20 novembre, à Clermont Ferrand (contact : viviane.alary@univ-bpclermont.fr). Une publication des actes est prévue.

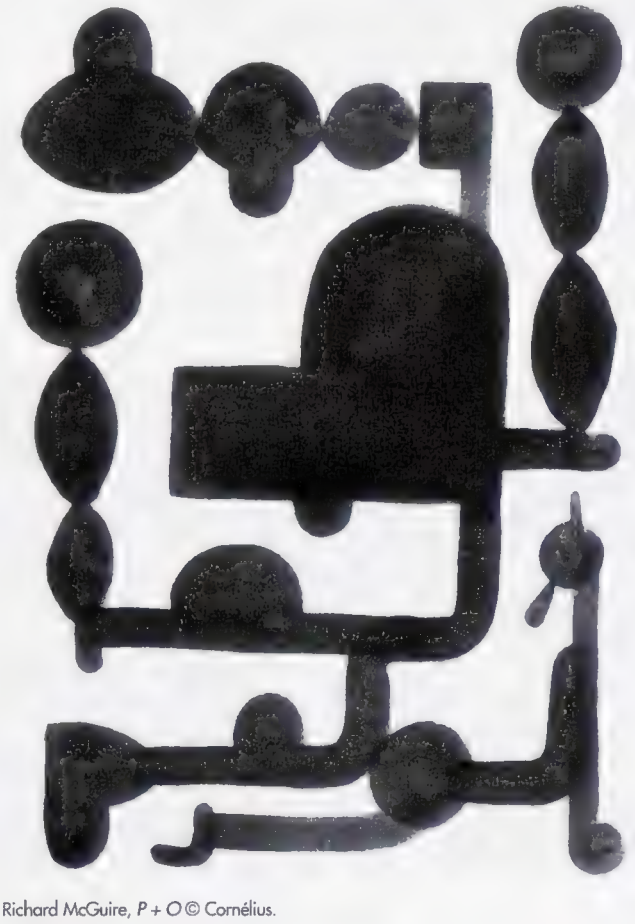
Les expositions

Le Photographe

En co-production avec les Rencontres de la Bande dessinée de Bastia et avec le soutien du Centre méditerranéen de la Photographie, le Musée a programmé, de la fin mai à la fin septembre, une exposition d' Emmanuel Guibert et Didier Lefèvre à partir de l'album *Le Photographe*, qui raconte une expédition de Médecins sans Frontière en Afghanistan durant l'invasion soviétique en 1986. L'album associe dans une narration continue des dessins d'Emmanuel Guibert et des photos de Didier Lefèvre. Les auteurs et un ou deux membres de l'expédition seront présents à Angoulême les 30 et 31 mai 2004. L'exposition sera centrée sur plusieurs thèmes présents dans le livre : la caravane et ses chevaux, les paysages, la souffrance des hommes, la solidarité de l'équipe… Elle sera présentée dans la Galerie contemporaine des « Musées imaginaires de la bande dessinée ».

Richard McGuire

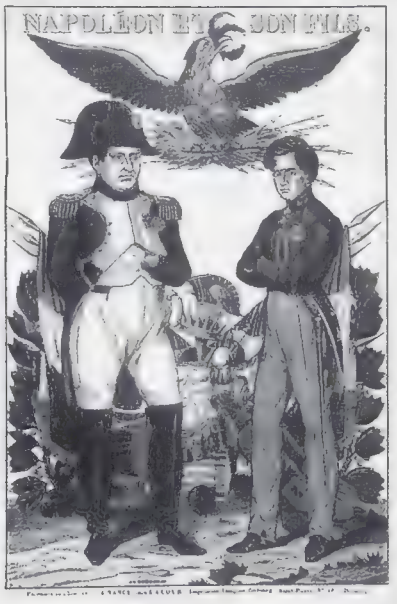
Depuis le début de janvier 2004 et pour un an, cet auteur américain vivant à New York est en résidence à la Maison des Auteurs d'Angoulême, avec le projet de travailler sur un dessin animé. Artiste multiforme, cet illustrateur, qui a fait des couvertures pour le *New Yorker* et le *New York Times*, est aussi auteur de bande dessinée, illustrateur pour la jeunesse, créateur de jouets, réalisateur de dessins animés et de sites internet interactifs. Il présentera l'étendue de son travail, du mois de juin jusqu'à fin septembre, au musée de la Bande dessinée. Cette exposition est réalisée en co-production avec la Maison des Auteurs.



Richard McGuire, *P + O* © Cornélius.

L'ACTUALITÉ DES MUSÉES DE LA BANDE DESSINÉE ET DE LA CARICATURE

Un musée de l'imagerie populaire à Epinal



Napoléon et son fils, 1836. Pellerin et compagnie, Épinal. Coll. musée de l'Image, dépôt du MDAAC, Épinal.

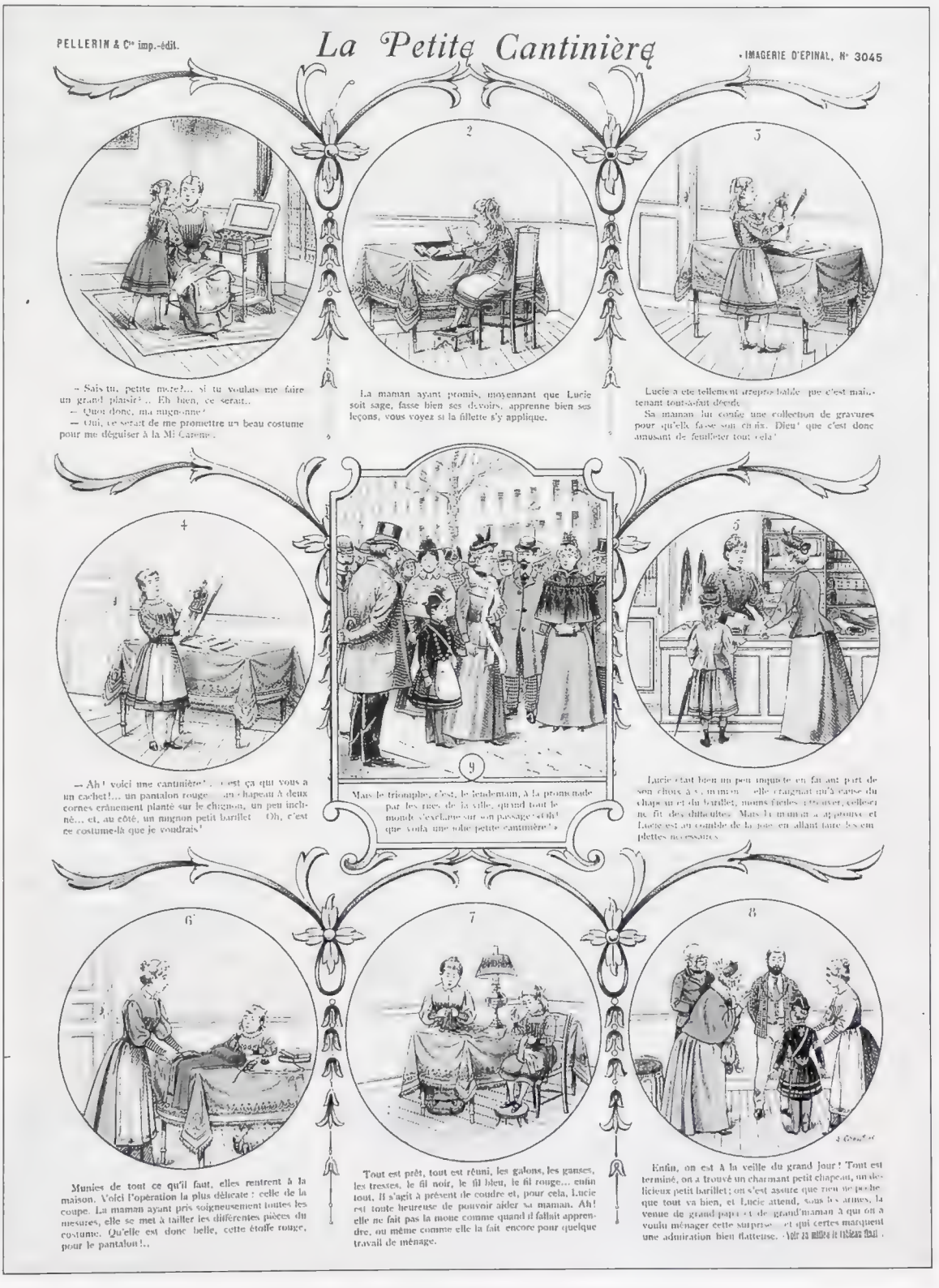
Mai 2003 a vu l'ouverture d'un musée de l'Image à Épinal, sis quai de Dogneville, à côté de l'Imagerie Pellerin, dans un site désenclavé baptisé Cité de l'image.
La première mission de la nouvelle institution est patrimoniale. Le musée conserve un fonds de plus de 23 000 images et de plus de 1 500 bois gravés et pierres lithographiques, provenant d'Épinal mais aussi des autres centres imagiers français et étrangers. Le rassemblement de ce fonds a fait l'objet de deux conventions de la ville d'Épinal, autorité de tutelle du musée, la première avec le musée départemental d'Art ancien et contemporain, la seconde avec les Archives départementales et l'Imagerie Pellerin. La ville a également confié au musée le fonds de la bibliothèque municipale.
Le bâtiment possède d'autre part des espaces d'expositions s'étendant sur 600 m², répartis entre une exposition permanente de 400 m² et deux salles dédiées à des expositions temporaires.
L'exposition permanente présente une cinquantaine de vitrines consacrées à l'imagerie populaire, envisagée du point de vue historique, technique, thématique et sociologique. Les technologies numériques sont convoquées au service d'un projet muséographique moderne, sous forme de bornes interactives à écrans tactiles. Des ponts sont faits avec l'imagerie moderne (publicité, magazines à grand tirage), les médias autres que l'imprimé (imagerie télévisuelle ou électronique), les imageries étrangères.
Du côté des expositions temporaires, la programmation a débuté avec un grand classique de l'imagerie populaire, l'épopée napoléonienne (« Napoléon, images de légendes », du 4 mai au 14 septembre 2003) et s'est poursuivie avec les travaux d'une plasticienne, Dorothée Selz (« Sage comme les images », 18 octobre 2003-25 janvier 2004). Cette artiste conceptuelle, née en 1947, a choisi de sertir des publications populaires dans des cadres et de les surcharger de ciments colorés. Le matériau sur lequel elle intervient comprend essentiellement des BD populaires (des récits complets espagnols d'aventures et des petits formats français de science-fiction), mais aussi des romans roses en fascicules, de l'imagerie enfantine (albums à colorier, syllabaires), enfin de l'imagerie populaire au sens strict (planches de soldats à découper). C'est indéniablement la « série science-fiction », d'après des petits formats Artima, qui s'avère la plus convaincante (même si l'amateur de BD ne verra peut-être pas d'un bon œil qu'on a détruit de rares exemplaires d'*Atom Kid* ou

Le musée de l'Image. Cliché Georges Fessy.

de *Spoutnik*). C'est la seule où le geste traceur ne paraît pas contredire, ou faire une critique rageuse, du référent iconique, mais entre en résonance avec lui, l'artiste « énergisant » les images, selon les modalités du détourage, de l'explosion, du fil fluidique et de la prolifération. Cette posture artistique d'une plasticienne contemporaine transgressant, tout en paraissant les valider, les catégories traditionnelles de l'art populaire et de l'art cultivé, est exemplaire. Le projet scientifique d'un musée de l'imagerie tel que celui d'Épinal amène à remettre en cause nombre des catégories et d'idées toutes faites. N'en déplaise à certains historiens de la BD, le gros du corpus de l'imagerie populaire ne consiste pas du tout en histoires en images, et les histoires en images spinaliennes n'ont du reste aucune espèce d'antériorité sur le reste de la littérature dessinée occidentale. Inversement, beaucoup de Lorrains associent Épinal à la tradition des « devinettes », c'est-à-dire à des vignettes présentant des images cachées, alors que celles-ci sont en réalité tardives. Même des catégories comme celles de la littérature de colportage ou du récit imagé sont sujettes à caution, un grand nombre de feuilles imprimées étant destinées à être découpées et montées et non à être lues (petits théâtres, petits soldats). Pour finir, la pérennité de l'Imagerie Pellerin, devenue Imagerie d'Épinal SA, après sa faillite en 1984 et son rachat, et qui se visite évidemment dans la foulée du musée, entraîne elle aussi bien des questionnements, le fonds d'imagerie qu'elle perpétue n'étant ni tout à fait ancien (les textes sont refaits, l'essentiel de l'impression ne se fait ni en lithographie ni au pochoir) ni tout à fait moderne – les images récentes commandées à de jeunes talents et commémorant des événements comme la chute du mur de Berlin n'ayant du reste aucune des caractéristiques d'une imagerie populaire.

Trouver une cohérence à la fois thématique et scientifique dans un tel champ de mines conceptuel, voici un beau défi pour Martine Sadion, la conservatrice du musée de l'Image.

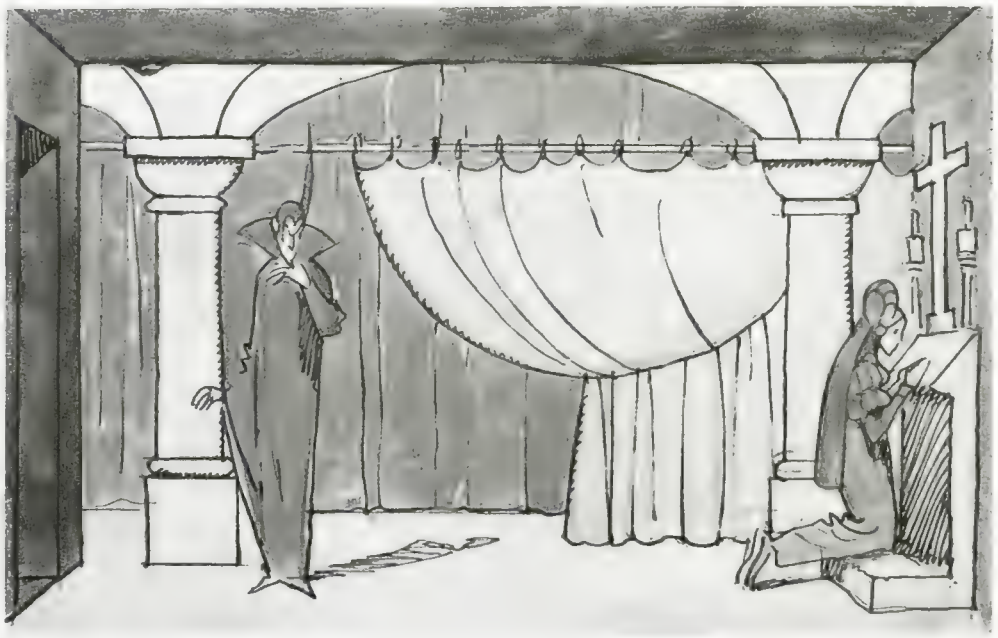
Harry Morgan

MUSÉE DE L'IMAGE
42, quai de Dogneville
88000 Epinal
Tél. : 03 29 81 48 30
Fax : 03 29 81 48 31
E-mail : musee.image@wanadoo.fr

La Petite Cantinière, 4e quart XIXe siècle. Pellerin et compagnie, Épinal. Cliché musée de l'Image.
Coll. musée de l'Image, dépôt du MDAAC, Épinal.

Les autres musées

CONTINENT EUROPEEN

◆ Dans le cadre du centenaire de la naissance d'E. P. Jacobs (1904 - 1987), le **Centre belge de la bande dessinée** consacre du 23 mars au 12 septembre 2004 une grande exposition au père de *Blake & Mortimer* intitulée *Le siècle de Jacobs : une exposition biographique.* Ce sera l'occasion de découvrir les multiples facettes du talent de Jacobs : peintre, illustrateur, comédien, chanteur d'opéra, scénographe, tout cela avant de devenir un des dessinateurs de BD les plus importants de sa génération. L'exposition permettra de suivre pas à pas la vie bien pleine de Jacobs qui n'aura cessé d'accumuler des « pièces à conviction » tout au long de sa vie : cahiers d'écolier, perruques et matériel de maquillage de comédien, armes de théâtre, brouillons de ses dessins, photos, maquettes, correspondance, notes, documentation... L'actualité géopolitique, la vie culturelle, les arts, marquent immanquablement un être humain dans son parcours. Un encadrement historique de la vie d'E. P. Jacobs resituera donc celle-ci dans son siècle, instaurant ainsi un jeu de va-et-vient enrichissant entre un destin personnel et l'Histoire d'un siècle.



Jacobs, recherche de décors © Editions du Lombard

LE CBBD a par ailleurs appris, au matin du 8 janvier 2004, le décès du dessinateur flamand Eddy Ryssack (né en 1928), qui avait été hospitalisé trois jours plus tôt. Créateur de personnages multiples (Patrick Lourpidon, Colin Colas, Arthur et Léopold), responsable, avec Maurice Rosy, du studio de dessin animé TVA des éditions Dupuis, il fut co-fondateur du Centre belge de la BD, en assura la co direction jusqu'en 1995 et en resta administrateur jusqu'en 2002. Cette disparition cause une peine profonde à toute l'équipe du CBBD.

CBBD
Rue des Sables, 20
1000 Bruxelles.
Tél. : (32) 2 219 19 80
www.brusselsbdtour.com/cbbd.htm

◆ Au **Wilhelm Busch Museum,** du 29 février au 31 mai 2004, *Bernd Pfarr : une grande figure de l'humour* et *Hans Traxler.*
À partir du 14 mars 2004, *Les Maîtres de la caricature, de 1600 à nos jours.*
Du 6 juin au 29 août 2004, *Volker Ernsting.*
Du 20 juin au 5 septembre 2004, *Tetsche* (ses calembours donnent au magazine *Stern* une dimension dadaïste.)

WILHELM BUSCH MUSEUM
Georgengarten
30167 Hannovre
Tél. : (49) 511 16 99 99 11
E-mail : information@wilhelm-busch-museum.de
www.wilhelm-busch-museum.de

◆ **The Cartoon Art Trust**
Cette institution londonienne prépare pour le mois de mars une exposition sur le cartoonist Henry M. Bateman, en novembre une exposition sur Tony Blair.

CARTOON ART TRUST
7 The Brunswick Centre,
Bernard Street,
London WC1N 1AF.
Tél : (44) 207 278 7172
Fax : (44) 207 278 4234
E-mail : info@cartooncentre.com
http://www.cartooncentre.com/

◆ De février jusqu'à l'été, trois expositions seront présentées au **musée danois de la Caricature à Copenhague**, qui reflèteront les dernières acquisitions. Deux dessinateurs danois y seront spécialement à l'honneur : Holger Worm (1901-1978) et Peter Nyman (1940-2000).
Dessinateur à la ligne élégante et délicate, Holger Worm se plaisait à représenter la vie citadine en soignant particulièrement les détails architecturaux. Son recueil le plus célèbre s'intitule *A cartoonist goes to town.* Développant une approche plus conceptuelle, Peter Nyman illustrait les pages éditoriales du journal *Politiken* – auquel Worm collabora également.

MUSEET FOR DANSK BLADTGNING
Det Kongelige Bibliotek
(The Royal Library)
Sören Kierkegaards Plads 1,
DK-1219 Copenhagen K.
Tél. : (45) 33 47 47 47
http://www.kb.dk

dessin de Peter Nyman

◆ Au **Karikatur & Cartoon Museum**, à Bâle, l'exposition Rundum Kunst présentée du 15 novembre 2003 au 2 mai 2004 s'intéresse aux « arts sérieux » d'un point de vue ironique et joyeux, à travers le regard des dessinateurs satiriques. Depuis les tourments de l'artiste confronté aux difficultés de la création, dans son

atelier ou en pleine nature, jusqu'à la réception de l'œuvre par le public des galeries et musées, c'est tout le monde de l'art qui est pris pour cible. Une partie spécifique de l'exposition est dédiée aux Grands Maîtres (Léonard de Vinci, Michel-Ange, Botticelli, Van Gogh, Cézanne, Toulouse-Lautrec, Rodin…) et jette sur eux un regard plutôt irrévérencieux.

Le musée présente aussi une reconstitution de l'atelier de René Gilsi, caricaturiste et peintre suisse qui avait lui-même connu les souffrances et les joies de la vie d'artiste.

KARIKATUR & CARTOON MUSEUM
St. Alban-Vorstadt 28,
CH-4052 Basel.
Tél. : (41) 61-271 13 36
Fax : (41) 61-274 03 36
E-mail : info@cartoonmuseum.ch
www.cartoonmuseum.ch
www.cartoonforum.ch

◆ Le **musée de la Caricature de Krems** annonce deux expositions :

Caricatures de Bruno Kreisky, à partir d'avril 2004.
Homme politique autrichien (Vienne, 1911-1990), Bruno Kreisky fut ministre des Affaires étrangères (1959-1966), chef du Parti socialiste (1967-1983), et chancelier de 1970 à sa démission en 1983.

Gerhard Haderer, du 28 mars au 27 novembre 2004.
Haderer est l'auteur d'une *Vie de Jésus* en bande dessinée qui a choqué l'opinion publique et a été dénoncée par de nombreux évêques. Car ce livre va plus loin que *La Dernière Tentation du Christ*, de Martin Scorsese, ou les photos de Bettina Rheims représentant Jésus en femme, crucifiée les seins nus. *La Vie de Jésus* met en scène un Jésus désœuvré, drogué à l'encens, dont les miracles ne sont rien d'autre que des coups de chance dont profitent des disciples vénaux pour faire des assurances. Le scandale a profité à l'ouvrage, dont plus de 100 000 exemplaires ont été vendus.

KARIKATURMUSEUM KREMS
Kunstmeile Krems
Steiner Landstraße 3a
A-3500 Krems-Stein
Tél. : (43) 2732 90 80 20
Fax : (43) 2732 90 80 21
E-mail : office@karikaturmuseum.at
http://www.karikaturmuseum.at/site/kmk1.htm

◆ La Bulgarie compte aussi son **musée de l'Humour et de la Caricature**. Ses collections sont essentiellement dédiées au rire, sous toutes ses formes. Ouvert du lundi au samedi de 9 heures à 18 heures.

HOUSE OF HUMOUR AND SATIRE
68, Bryanska St.,
P.O.Box 104,
5300 Gabrovo,
Bulgaria.
Tél. : (359) 66 - 80 72 28
www.humorhouse.org

◆ Connaissez-vous CartoonHub ? CartoonHub est le nom d'un nouveau projet instituant un Centre pour la recherche sur la caricature et la bande dessinée britanniques. Il a son siège à l'Université du Kent, à Canterbury, qui abrite le **Centre for the Study of Cartoons and Caricature**, et associe trois partenaires : la Bibliothèque britannique pour les sciences politiques et économiques, la Bibliothèque universitaire John Rylands de Manchester et la Bibliothèque nationale du pays de Galles. Les fonds réunis permettront de scanner plus de 43 000 images, couvrant un siècle et demi de production. Détenus dans les différentes institutions partenaires, ces documents pourront être consultés sur un site internet commun. Il s'agira du fonds documentaire le plus important sur le sujet. Le site informera aussi sur les événements d'actualité tels que conférences, nouvelles publications, colloques, *etc.*
Contact : Dr Nicholas Hiley, Project Manager, RSLP Cartoon-Hub Project.

CENTRE FOR THE STUDY OF CARTOONS AND CARICATURE
Templeman Library,
University of Kent at Canterbury,
Kent CT2 7NU, United Kingdom.
Tél. : (44) 1227 827138
Fax : (44) 1227 823127
E-mail : N.P.Hiley@ukc.ac.uk

CONTINENT AMERICAIN

◆ **Charles Schulz Museum**
Le musée consacré à l'œuvre de Charles Schulz renouvelle la présentation des strips tous les trois ou quatre mois. Le thème de la sélection actuelle, présentée jusqu'au 10 mai 2004, est celui de l'amour et de la Saint-Valentin.
Rappelons qu'on peut admirer également la niche de Snoopy emballée par l'artiste Christo.

En exposition temporaire :
Du 20 mars au 27 septembre 2004 : « Mad et les Peanuts », une présentation des parodies de Snoopy et Charlie Brown parues dans le magazine *Mad*.

CHARLES M. SCHULZ MUSEUM
One Snoopy Place, Santa Rosa,
Californie 95403, USA.
Tél. : (1) 707 579 4452
www.schulzmuseum.org

◆ Le prochain Festival de la bande dessinée organisé par **The Ohio State University Cartoon Research Library** (Columbus, USA), les 15 et 16 octobre 2004, aura pour thème : *Suppressions, omissions et effacements*.
Les médias imprimés et électroniques obéissent-ils aux mêmes standards ? Les *comic strips* doivent-ils exclure les sujets prêtant à controverse ? Les attentats du 11 septembre 2001 ont-ils changé notre perception des cartoons éditoriaux ? Ces questions-là, ainsi que d'autres relatives à la censure, à l'autocensure et au contrôle éditorial, seront au sommaire des débats entre auteurs et éditeurs.

En même temps, deux expositions seront présentées : *L'héritage de* Gillray, du 15 septembre au 10 décembre 2004, et *Caniff censuré*, du 1er octobre 2004 au 14 janvier 2005, qui présentera des œuvres de Caniff controversées ainsi que des lettres de fans relatives à ces bandes dessinées.

THE OHIO STATE UNIVERSITY CARTOON RESEARCH LIBRARY
27 West 17 th Ave. Mall, Columbus
OH 43210-1393, USA.
Tél. : (1) 614 292 0538
Fax : (1) 614 292 9101
E-mail : cartoons@osu.edu
(Il n'est pas possible de s'inscrire au colloque par e-mail.)

HI, LUCY... GOOD GRIEF! YOU ARE LUCY, AREN'T YOU?
SHERMY, BABY, YOU LOOK DIVINE. LONG TIME NO SEE. SORRY, I GOTTA RUN. I'M JETTING TO THE COAST FOR A PARTY AT FRANK AND MIA'S HOUSE, AND I'M PICKING UP DINO ON THE WAY.

Parodie de *Peanuts*, par Jack Richard et Larry Siegel, parue dans *Mad*.

COMPTES RENDUS

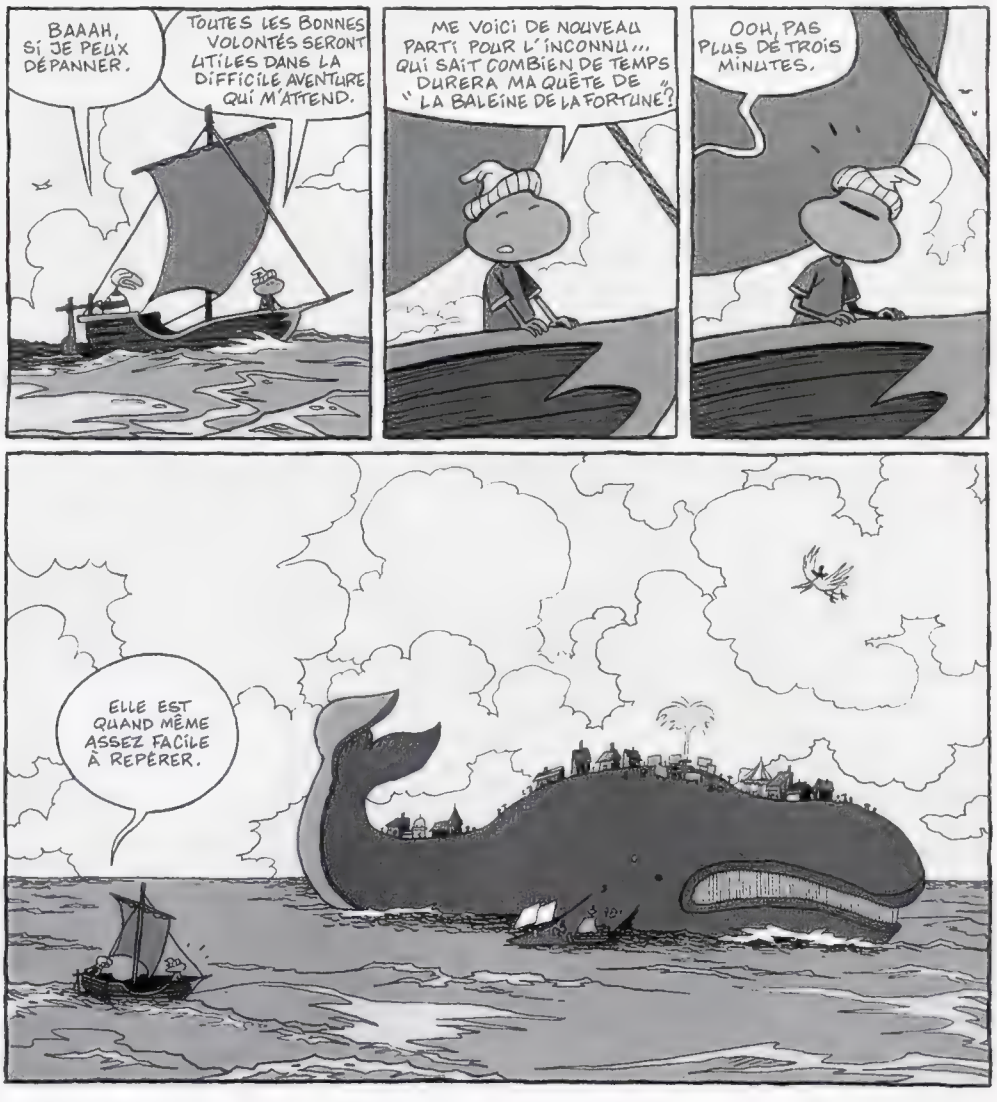
Vehlmann : le profil du scénariste

Qui est Fabien Vehlmann ? Non pas que son parcours recèle quoi que ce soit de mystérieux : né en 1972, il commence sa carrière de scénariste dans *Spirou* en 1998, où il devient le « 4e Mousquetaire » (avec Thiriet, Zidrou et Janssens) des animations du magazine, avant de publier la comédie policière *Green Manor* chez Dupuis (dessin de Bodart) ; après un album dans la collection "Signé" au Lombard (*Des Lendemains sans nuages*, avec Gazzotti et Meyer), il rejoint Dargaud et devient l'un des plus prolifiques « scénaristes maison », alimentant notamment la collection "Poisson Pilote".

Pourtant, malgré une production qui s'est bien étoffée depuis, sa personnalité d'auteur demeure difficile à cerner, son travail s'inscrivant résolument dans le cadre d'une production de séries, qui lorgne vers la littérature et le cinéma *mainstream*. *Green Manor* ne lui a-t-il pas été inspiré par une nouvelle de Stephen King et *Le Marquis d'Anaon* par *Sleepy Hollow*, de Tim Burton ? La démarche de Vehlmann s'apparente ainsi à une tradition de la bande dessinée « populaire », qui, de Charlier à Van Hamme – influence revendiquée –, consiste à s'adapter à des registres de récits divers et à susciter des collaborations avec des illustrateurs aux styles variés, le tout dans le cadre d'une production largement référentielle.

Ce classicisme s'incarne sous son jour le plus problématique avec la série *IAN*, l'une de ses dernières-nées. Il s'agit là d'une histoire d'anticipation, qui respecte scrupuleusement les règles du genre, de l'attention portée au progrès technologique, à la description d'un contexte politique alternatif. Fondé sur la peur contemporaine que suscite en Occident l'arsenal militaire en décomposition de l'ex-URSS, ce premier volume explore en outre les enjeux liés au développement des Intelligences Artificielles, dans la lignée des récits de science-fiction d'Asimov : IAN est-il un être humain ou une machine ? Un beau sujet, mais dilué dans une histoire jalonnée de « scènes d'action » obligatoires, qui tentent vainement de rivaliser avec la production filmique américaine. Si l'on peut s'incliner devant l'habileté du scénariste à mener le récit et à ménager un certain suspense, notamment par le biais du « *planting* » (truc de scénaristes de télévision, consistant à « planter » des éléments de scénario que l'on utilisera par la suite), des personnages archétypaux et un dessin peu inspiré classent néanmoins ce titre parmi le tout-venant de la production SF franco-belge.

Plus original, *Le Marquis d'Anaon* explore le combat des Lumières contre l'obscurantisme moyenâgeux, tirant parti d'une description des recoins les plus sinistres de la campagne française, à la manière du *Pacte des Loups*, de Christophe Gans. Le personnage-titre est un jeune scientifique idéaliste du XVIIIe siècle, psychiatre avant l'heure, cherchant des explications rationnelles à des mystères que la croyance populaire attribue à des manifestations surnaturelles. Le second volume s'appuie sur


BAAAH, SI JE PEUX DÉPANNER.
TOUTES LES BONNES VOLONTÉS SERONT UTILES DANS LA DIFFICILE AVENTURE QUI M'ATTEND.
ME VOICI DE NOUVEAU PARTI POUR L'INCONNU... QUI SAIT COMBIEN DE TEMPS DURERA MA QUÊTE DE " LA BALEINE DE LA FORTUNE"?
OOH, PAS PLUS DE TROIS MINUTES.
ELLE EST QUAND MÊME ASSEZ FACILE À REPÉRER.

Vehlmann & Gwen, *Le Profil du Pingouin, Samedi et Dimanche*, coll. "Poisson Pilote" © Dargaud.

Vehlmann & Duchazeau, *La Nuit de l'Inca*, tome I, coll. "Poisson Pilote" © Dargaud.

la figure anachronique – elle aussi consubstantielle à la fiction américaine postmoderne – du tueur en série, et il est amusant de découvrir au final que, contrairement à la bonne conscience qui prévalait dans *Les Bijoux de la Castafiore*, c'est bien un Gitan qui a fait le coup. Malgré cette pointe d'impertinence, les aventures du « marquis des âmes en peine » demeurent bien lisses, à l'image du dessin de Bonhomme, habile mais dans la lignée rebattue du Giraud de *Blueberry*. Les personnages peinent à exister en dehors de quelques traits de caractères stéréotypés, n'entraînant pas de véritable adhésion. En quoi consiste ici la « patte » de Vehlmann ? En un certain talent d'écriture, et en la capacité à ménager des séquences où le découpage pourvoit à la progression du récit et l'expression des sentiments.

De la « BD à papa » à la « Nouvelle BD », telle est la distance qui sépare ces deux séries de *Samedi et Dimanche*, sans doute le titre dans lequel son tempérament d'auteur se fait le plus saillant. Dans la lignée du Trondheim de *Lapinot* ou du *Pays des 3 sourires*, les interrogations métaphysiques y côtoient la trivialité, et l'humour confine au *nonsense*. Dans un monde fantaisiste peuplé d'animaux anthropomorphiques et de créatures bizarroïdes, deux lézards vivent sur une plage. Samedi est vif et passionné, Dimanche un peu bêta ; ils découvrent au fil de leurs pérégrinations le monde qui les entoure et par là même la recette du bonheur. La mécanique du récit est celle de rencontres fantaisistes, amenant Samedi et Dimanche à trouver une réponse à leurs interrogations, et les ramenant toujours à leur point de départ, le bout de plage où l'on est si bien : ce que l'on recherche est en réalité à portée de main. La morale volontairement simpliste de ces histoires se double d'une critique gentillette envers notre société, sur le mode de l'allégorie. Le monde imaginaire permet l'intervention des protagonistes et des ressorts scénaristiques les plus farfelus, et là plus qu'ailleurs le sens du dialogue de Vehlmann fait mouche. Quand Samedi, pour retrouver son île natale, est forcé de céder son bonnet fétiche à l'Empereur des mers, il hésite : « Samedi sans son bonnet, c'est… c'est… » — « C'est Dimanche ! » répond son compagnon, révélant le « truc » du dessinateur permettant de différencier les deux lézards. Contrairement à tous les titres précédents, *La Nuit de l'Inca*, sa dernière création en date, n'est pas une série, mais une histoire complète scindée en deux volumes, amorçant peut-être une évolution dans son travail. Ancré dans le cadre de l'Amérique précolombienne et faisant intervenir comme ressort principal – là encore dans la lignée d'Hergé – le culte que les Incas vouaient au Soleil et la peur que suscitait l'idée de sa disparition, le récit bénéficie en outre de l'écriture graphique singulière de Frantz Duchazeau. On trouve ici le meilleur de Vehlmann : une reconstitution historique discrète, le sel des dialogues faisant appel avec humour à des expressions modernes, une construction narrative rigoureuse qui prend en compte l'unité de la double page, et l'alternance de longues plages dialoguées avec des séquences muettes ; enfin la volonté – réminiscente par moments de la bande dessinée japonaise – de ne pas s'appuyer entièrement sur la parole pour refléter l'état intérieur des personnages. À mi-chemin entre *Le Marquis d'Anaon* et *Samedi et Dimanche*, *La Nuit de l'Inca* explore la voie de l'aventure intime, un peu à la manière d'*Isaac le Pirate*, mais avec un ton et une voix propres. Que va devenir Vehlmann ? Qu'il nous soit permis d'émettre un souhait : qu'il cesse définitivement de recycler ses références et s'attaque à un récit de longue ampleur, hors du cadre de la série « à héros ». Courage Fabien, on est avec toi !

Julien Bastide

***Un singe électrique* (*IAN*, t. I), dessin de Ralph Meyer, Dargaud.**

***La Vierge noire* (*Le Marquis d'Anaon*, t. II), dessin de Matthieu Bonhomme, Dargaud.**

***Le Profil du Pingouin* (*Samedi et Dimanche*, t. III), dessin de Gwen, Dargaud, coll. "Poisson Pilote".**

***La Nuit de l'Inca*, t. I et II, dessin de Frantz Duchazeau, Dargaud, coll. "Poisson Pilote".**

Je ne suis pas un super-héros

Harvey Pekar par Crumb

À l'origine du film *American Splendor*[1], un *comic book* créé dès 1976 par le scénariste Harvey Pekar. Une des rares créations à pouvoir revendiquer le statut, ô combien galvaudé, de bande dessinée culte. Suivant de peu les premières tentatives de Green, Crumb et Spiegelman, cette œuvre fondatrice, malheureusement toujours inédite en français, est l'une des toutes premières à avoir ouvertement affiché sa nature autobiographique. Pour donner forme à ce projet, Pekar a fait appel à une kyrielle de dessinateurs parmi lesquels Val Mayerik, David Collier, Michael T. Gilbert, Joe Sacco ou l'immense Robert Crumb. La séquence d'ouverture du film donne d'emblée la tonalité générale. Cleveland (Ohio), nouvelle ville sinistre comme il en existe tant sur le territoire des États-Unis. Un jour d'Halloween 1950, cinq petits garçons se présentent devant la porte d'une maison dans l'espoir de se voir offrir des friandises. La propriétaire des lieux reconnaît les déguisements de Superman, Batman, Robin et The Green Lantern puis s'arrête devant le dernier d'entre eux : « *Mais toi, qui es-tu ? — Je suis pas un superhéros, je suis Harvey Pekar, un gamin du quartier !* » On retrouve ensuite Pekar adulte, dont le rôle est tenu par l'excellent Paul Giamatti. La mine désabusée, il promène sa triste silhouette dans les rues de la cité. On le voit sur son lieu de travail, les archives de l'hôpital municipal, où il côtoie des collègues au moins aussi paumés que lui. La collection maniaque de *comic books* et de disques de jazz demeurant sa principale échappatoire face à une vie sentimentale en lambeaux. Grisé par l'exemple de son ami Crumb, il décide de créer des bandes dessinées dont sa vie, fort peu exaltante, sera le sujet exclusif.

Cette adaptation se situe aux antipodes d'une tendance lourde qui consiste à chercher dans la bande dessinée des scénarios auxquels on applique les formules les plus éprouvées du cinéma à grand spectacle. L'échec retentissant de *La Ligue des Gentlemen extraordinaires* n'en est qu'un des ultimes avatars. Les réalisateurs Shari Springer Berman et Robert Pulcini ont, en revanche, choisi de faire constamment dialoguer l'image cinématographique et la bande dessinée originale. Celle-ci est omniprésente, notamment à travers la présence de bulles de pensées ou de récitatifs. À d'autres moments, le décor réel fait place à un dessin réalisé à l'encre – quand on ne voit pas les acteurs se balader dans les vignettes d'une planche. Enfin, le film est régulièrement ponctué par les interventions de l'authentique Harvey Pekar, lequel vient commenter les différentes séquences, évoque le processus de création de ses bandes dessinées et l'impact qu'elles ont pu avoir sur sa vie. Ainsi, le film est clairement désigné comme une œuvre seconde, dérivant d'une bande dessinée qui est elle-même transposition d'expériences vécues. Le visage de Pekar ayant été représenté par des dizaines de dessinateurs différents, le personnage joué par Giamatti n'est, en somme, qu'une incarnation supplémentaire.

Le film *American Splendor* est autant une adaptation de la bande dessinée du même nom qu'une mise en perspective de celle-ci. Au cœur du travail des réalisateurs, la question des rapports entre la vie réelle et sa transposition sous forme de fiction. La perspective s'inverse dès lors que Pekar est régulièrement invité dans le célèbre show télévisé de David Letterman. L'auteur de BD devient un personnage public auquel on fait endosser, malgré lui, le rôle du *looser ridicule* inadapté au système. Plus loin, Pekar qui suit un traitement pour se soigner d'un cancer, lance à son épouse : « *Dis-moi que je ne suis que le personnage de mon* comic book. » Pulcini et Springer Berman sont restés fidèles au parti naturaliste qui caractérise la bande dessinée. Il n'est pas question ici de *success-story* : les acteurs, touchants de justesse, restent des êtres fragiles, inadaptés à un monde basé sur la réussite. « *It's real life, you know !* »

Erwin Dejasse

1. La Société nationale des critiques de films américains l'a élu meilleur film pour 2003.

Shari Springer Berman et Robert Pulcini, d'après Harvey Pekar et Joyce Brabner, *American Splendor*, HBO Films, distr. Diaphana, 1 h 41 min.

Romance et contrition

Maus, *Cages*, *Jimmy Corrigan*, maintenant *Blankets*... J'ai peu de goût pour l'expression de *graphic novel*, mais il faut reconnaître que du terreau anglo-saxon naissent, avec plus ou moins de régularité, des œuvres d'une ampleur remarquable, portées par une ambition romanesque que la bande dessinée francophone, quant à elle, ne s'autorise que trop rarement.
Deuxième livre du jeune dessinateur américain Craig Thompson (1975 -), après *Good-Bye, Chunky Rice* en 1999 (traduit aux éditions Delcourt en 2002), *Blankets* est une œuvre d'une maturité rare, témoignant d'un talent parfaitement accompli. Cinq cent quatre-vingt-deux pages de bandes dessinées qui se dévorent d'une traite et font passer le lecteur par toute une gamme d'émotions. Dès sa parution chez Top Shelf, en 2003, la critique américaine a salué comme il le méritait cet album où le propos narratif, dont la subtilité ne s'embarrasse d'aucune affèterie qui en complexifierait inutilement le cours, est servi par un dessin lui-même sans esbroufe, d'une remarquable justesse, et par un découpage parfait. Qualifié de « grand roman américain » par le site internet de *Time Magazine*, qui l'a élu meilleure bande dessinée de l'année, *Blankets* trouve logiquement sa place dans la collection "Écritures", de Casterman, qui semble vouloir opérer la synthèse entre les "romans (À suivre)" de naguère et les nouveaux standards de l'édition alternative.
Embrassant une période qui va de l'enfance à l'entrée dans l'âge adulte, *Blankets* est avant tout un récit sur la difficulté d'être à l'adolescence, quand se conjuguent le sentiment d'être irréductiblement différent et incompris, la nécessité de s'émanciper du carcan familial, les premiers émois sentimentaux et sexuels, les interrogations sur la direction que l'on veut imprimer à sa vie et, dans le cas présent, le rejet d'une éducation religieuse particulièrement étouffante et culpabilisante. Par ce dernier trait, *Blankets* s'ancre à la fois dans les particularismes de l'Amérique rurale (nous sommes dans le Wisconsin) et puritaine, et dans une tradition du récit dessiné autobiographique inaugurée par Justin Green avec son *Binky Brown meets The Holy Virgin Mary* (1972).
Récit cathartique, sans aucun doute, *Blankets* est pourtant exempt de tout ressentiment, de toute aigreur. C'est l'œuvre d'un homme qui, s'étant épanoui dans la vocation qu'il s'est choisie, a su se réconcilier avec lui-même et avec les pages les plus douloureuses de son histoire – de sorte qu'il peut la dédier « à [sa] famille, avec amour ».
Mais ce que le lecteur retient avant tout de ce récit d'une grande richesse thématique, c'est la peinture particulièrement sensible et émouvante d'un premier amour. D'une remarquable pudeur, le portrait de la jeune et blonde Raina – rencontrée lors d'un camp de neige encadré par l'Église – tourne le dos, non sans courage, au cynisme et à l'exhibitionnisme ambiants, pour restituer au plus juste la dimension sacrée de l'expérience amoureuse. Thompson mobilise à cette fin les ressources d'un lyrisme graphique convaincant et décomplexé.
Le livre refermé, plutôt que d'applaudir l'artiste, on voudrait le remercier.

Thierry Groensteen

Craig Thompson,
Blankets,
Manteau de neige,
traduit de l'américain,
Casterman, "Écritures",
582 p., n. et b.,
24,75 €

© Casterman.

L'enfant du village

© Tête Rock Underground.

Kampung Boy raconte l'enfance d'un petit garçon dans un village (kampung) de Malaisie dans les années cinquante. Ce petit garçon, c'est l'auteur : Lat, cartoonist de presse et auteur de BD, né en 1951, sans doute le dessinateur malais le plus connu en dehors de son pays. Pilier du quotidien *New Strait Times*, il a vu ses bandes dessinées et ses dessins humoristiques publiés en recueil par les éditions Berita dès les années soixante-dix. *Kampung Boy*, sa première œuvre directement destinée à la publication en livre, date de 1979.
Lat est un observateur amusé de la vie quotidienne et l'un des principaux ressorts de son humour est le décalage qui existe entre les prétentions modernes de la Malaisie, particulièrement de sa capitale Kuala Lumpur, et les comportements de ses habitants, souvent venus des campagnes. Il n'est pas rare qu'il délaisse l'actualité pour se pencher sur son passé. Cette veine intimiste – en apparence seulement puisque beaucoup de ses compatriotes ont vécu une enfance rurale – est exploitée de manière plus systématique dans *Kampung Boy*, où Lat entreprend de raconter chronologiquement ses premières années à Kota Baru, au nord de la Malaisie. Pour ceux qui connaissent déjà ses autres travaux (et ses premiers lecteurs malais les connaissent bien), ce livre fournit la trame dans laquelle s'inscrivent les nombreuses anecdotes que Lat a développées au fil du temps. Pour ses nouveaux lecteurs francophones, il constituera la visite guidée d'une enfance malaise. Il ne s'agit pas d'un texte illustré, mais bien d'un récit imagé, le dessin sans chichis de Lat permettant d'envisager d'un seul coup d'œil ce qui demanderait à la prose une longue description : maison parentale, magasins du petit village, école, plantations d'hévéas… On ne saurait réduire l'intérêt de ce livre à son seul aspect ethnographique, par ailleurs bien réel et justement souligné dans la préface. Lat y forçant moins le trait que dans ses cartoons et ses BD de presse, *Kampung Boy* constitue une introduction en douceur à son univers de petits gamins à grandes dents et d'adultes complètement dépassés par la complexité du monde moderne. De quoi se mettre en bouche en attendant ses livres suivants, d'ores et déjà promis par l'éditeur.

Jean-Paul Jennequin

Lat,
Kampung Boy,
traduit de l'anglais
par Tomas de la Guardia,
Tête Rock Underground,
coll. "Ailleurs",
144 p., n. et b.,
25 €

Jason, le silence, et le sourire des morts

Si Jason réunit deux grandes particularités de la bande dessinée, la ligne claire et les personnages animaliers, ce qui pour beaucoup d'amateurs de la « vraie BD », bien enfermée dans une définition sommaire, est un gage rassurant, s'il dessine avec des signes conventionnels, très proprement, il ne s'arrête pas en chemin, loin de là. Chacun des livres du Norvégien John Arne Sæterøy, né il y a trente-neuf ans à Molde, parus chez Atrabile depuis quatre ans (dans la collection "Bile noire" bien à propos), présente à peu près les mêmes personnages dans des rôles bien définis, apparemment impassibles, hiératiques, à têtes (et pieds) de chiens, lapins et oiseaux, à qui il serait difficile d'imaginer des tourments de l'âme. Jason s'y emploie. On pourrait imaginer le cinéaste finlandais Aki Kaurismäki utiliser ce genre de formes s'il s'adonnait à la bande dessinée. Dans ce dernier livre il semble s'amuser à affirmer ce parti pris dans certains dialogues : « *Avez-vous remarqué l'expression sur le visage du défunt ? — Elle m'a paru plutôt neutre — Mais vous aviez une telle expression de surprise et d'horreur.* » Norvégien, certes, mais pas de cri à la Munch – sinon le même silence *in fine*. Ses personnages ne peuvent ni rire ni sourire ; ne fait-il pas dire à l'un de ses personnages : « *Vous trouverez plus de poésie et de mystère dans le sourire d'une femme* », comme pour souligner qu'il ne le décrira jamais par le dessin. Le sourire est un fantasme, seulement un fantasme. Seuls les morts sourient, « *un sourire dédaigneux qui s'est formé juste avant le coup fatal* ». Un rythme faussement tranquille, bien tenu, implacable, caractérise aussi son travail ; il ne s'agit pas d'introduire des trémolos et des fortissimos qui seraient un comble de mauvais goût dans ces contrées austères où la fantaisie est contenue. En en-tête du site internet de Jason (mjaumjau.net), un squelette regarde son portrait vivant, « en chair » ; il résume à lui seul la thématique de l'auteur. Trouver un tel accueil n'est sûrement pas le fruit du hasard. Nulle nostalgie chez lui, seulement une insondable tristesse. Le monde de Jason est définitivement mélancolique et tragique – et pourquoi pas romantique, si l'on en croit la couverture, parodique sans doute mais nullement ironique.

Le char de fer est-il un avatar de la charrette fantôme, un messager de la mort, comme dans cette célèbre légende nordique filmée par Victor Sjöström au temps du muet ? Jason laisse ici pour la première fois de côté des sujets originaux pour adapter un roman policier de Stein Riverton qui lui tenait à cœur depuis son adolescence, quand il le découvrait à l'occasion d'une adaptation radiophonique. D'une adaptation à l'autre, en quelque sorte, du son évocateur d'images aux images muettes de la bande dessinée – dont les dialogues ne changent rien à ce silence[1] que seul le grincement du char de fer déchire. C'est un roman à énigme des plus banals, avec enquêteur habile à qui on ne la fait pas, se faisant un malin plaisir, tel Columbo, à balader un suspect démasqué d'emblée, le désarçonnant par la même logique qui l'a conduit à tuer, allant jusqu'à la torture morale particulièrement adaptée à son désarroi psychique caché sous des apparences d'un quant-à-soi décontracté.

Le drame de la jalousie a pour cadre une retraite campagnarde, au bord d'un fjord immobile, loin « *du bruit et de l'agitation de la ville* », « *cet endroit sûrement le plus paisible du monde* » pour « *goûter le plaisir du farniente* », là où Tchekhov exerçait déjà sa revue de détail des sentiments. Un romancier, un médecin, un garde-forestier devisent autour d'un verre en trinquant « aux femmes ». Une certitude : M^lle^ Hilde fait l'objet de convoitises. Ce trio est condamné. L'un va mourir. Un autre ira en prison. Entre-temps un mort ressuscite ; le sépulcral grincement du char de fer se manisfeste après des années de silence, *etc.* Les ingrédients sont là mais ni le détective, ni Stein Riverton, ni Jason n'ont le désir de verser dans le fantastique paralogique. On s'éloignera bien vite de Poe, Jason n'est pas Breccia. Cet homme, le détective, leur représentant sur Terre, est un rationaliste ; son postulat est que seule l'apparence des événements est surnaturelle. Le scénario est sous son contrôle, il mène le jeu même s'il intervient – apparemment – assez tard dans le récit, alors que le « romancier » aurait aimé que ce fût son œuvre, noblesse oblige ; mais son aveuglement est total. Néanmoins, le plumitif goûtera une revanche dérisoire, sans pour autant reprendre la main car c'est le temps de l'épilogue, « *pour un long voyage entouré de calme et de silence* ».

Dominique Hérody

© Atrabile.

1. Deux des précédents albums de Jason sont, comme leurs noms l'indiquent, sans paroles : *Chhht !* et *Dis-moi quelque chose,*

Jason,
Le Char de fer,
Atrabile, coll. "Bile blanche",
72 p., bichromie,
17 €

L'insoutenable légèreté de l'Err

Il y a vingt ans, les premières pages du *Moine fou* laissaient éclater le talent d'un jeune artiste natif du Vietnam qui maniait avec brio l'aquarelle, à une époque où le travail en couleur directe n'était encore qu'exceptionnel. Mais son succès immédiat ne fut pas sans rapport avec le charme de son héroïne et un cadre spatio-temporel, la Chine du Moyen Âge, peu usité. À l'heure où les mangas continuent de déferler sur l'Europe et où Hollywood recycle les recettes du film de sabre *made in Hong-Kong*, Vink s'attelle, avec une nouvelle série intitulée *Le Passager*, à un tout autre projet, en germe depuis déjà de nombreuses années. Charles a été emporté par un vent violent alors qu'il concourait à São Paulo à un festival de cerfs-volants. La situation est si improbable que la seule explication rationnelle sera fournie dès la quatrième planche par ce Petit Nemo contemporain : « *Ah ! toujours dans mon lit. J'ai donc rêvé ? !* » Mais la puissance du royaume des songes est telle que la réalité ne parvient pas à s'imposer, et le voyage se poursuit. À peine débarqué au Pays des Errs, le personnage manque d'être avalé par un gigantesque monstre marin, à mi-chemin entre la pieuvre et le crapaud, mais dont le patronyme ridicule, *Batabouf*, désamorce toute prétention à terroriser. De même, confronté à des êtres assimilables à des harpies, le héros se voit rassuré : « *N'aie pas peur, ils ne te feront aucun mal.* » C'est encore plus évident face aux hommes à tête de chien ou d'éléphant, tout droit issus des gentilles histoires animalières des livres d'enfants d'antan, plutôt que des laboratoires infernaux de savants fous, tels que Guido Buzzelli avait pu les dessiner dans les années soixante-dix. La suite dira s'il s'agit ou non d'une pure et douce fantaisie onirique.

Le Passager délaisse ainsi l'aventure exotique pour une veine fantastique dont F'Murrr, qui signe la préface du premier volume, résume assez bien le climat : un monde « *hors du temps* » où pourtant « *tout nous est familier* ». Cette proximité n'est guère étonnante dès lors que l'auteur s'inscrit dans une tradition déjà ancienne, par son point de départ (un jeune homme propulsé dans un autre monde) et son lot d'invraisemblances tacitement acceptées (par exemple : les habitants de cet autre monde parlent la langue du protagoniste). On ne peut s'empêcher d'établir des comparaisons avec d'autres œuvres de fiction. Pour autant, *Le Passager* est moins moralisateur qu'*Olivier Rameau*, moins parano que *Le Prisonnier*, moins désespéré que le monde de *Qui a tué l'idiot ?*, de Dumontheuil. Le livre s'enferre en permanence dans un en deça qui lui permet d'éviter les limites du genre : les fables, lorsqu'elles ne sont pas vénitiennes, ont un peu trop tendance à la démonstration. Vink se garde bien de tomber dans ce travers, encore que le personnage du méchant, Grauko, menace d'être un peu convenu. On devine en lui le sorcier des récits classiques, le prêtre des récits modernes, en un mot l'infâme détenteur d'un sacré de pacotille qui respire l'hypocrisie et la fourberie. L'autre représentant de l'ordre, civil celui-là, c'est le gendarme, plutôt mieux traité, qui se contente de faire appliquer la loi de la communauté sans totalement succomber au ridicule, malgré son physique tout droit sorti du théâtre de Guignol.

S'il s'avère que la pesanteur métaphorique doit être écartée, et puisqu'il n'est pas question de faire dans l'horrifique, reste alors le merveilleux. Le monde prétendu réel a beau être implacable, on le sait impuissant à s'emparer de nos rêves.

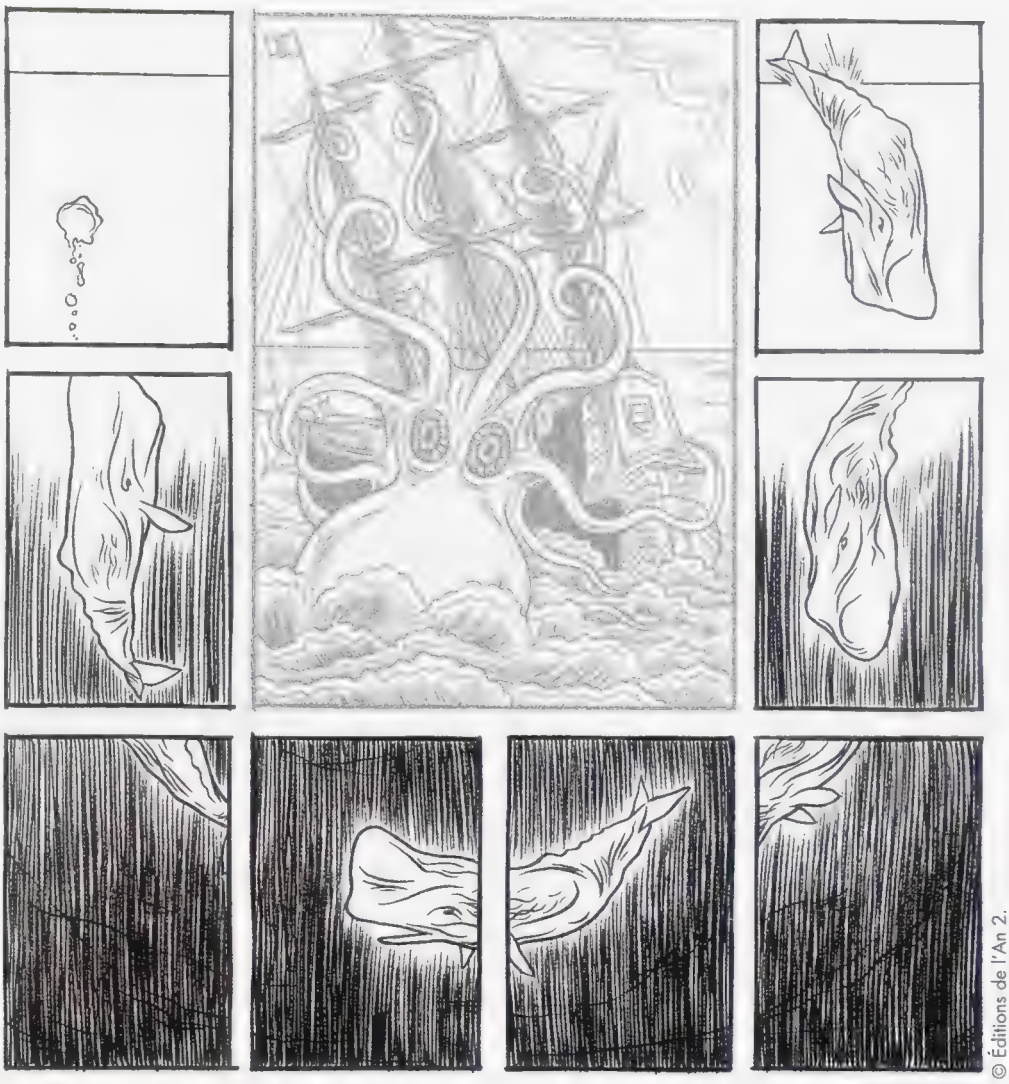
Par rapport aux livres précédents, l'intrigue captive moins. De même, Charles n'a pas la consistance psychologique (et physique) d'He Pao. D'ailleurs, la représentation graphique des personnages s'écarte pour la première fois du réalisme, pour mieux marquer la différence. En revanche, les paysages demeurent de toute beauté, tout en recelant quelque chose d'énigmatique, d'innommable. Comme si un enjeu autre était à l'œuvre, comme si une histoire autre se racontait à coups de pinceaux, en parallèle, à partir d'un ciel d'azur, d'une trouée de lumière dans un sous-bois, du bouillonnement d'un torrent et d'une verdure luxuriante. Ce qui n'était qu'en germe dans *Le Moine fou* se dévoile ici : le paysage est le véritable protagoniste des livres de Vink, les êtres humains n'en étant que le décor mouvant.

Evariste Blanchet

Vink,
***Le Passager*, tome 1 :**
***La Traversée des nuages*,**
Dargaud,
46 p., couleur,
9,45 €

© Dargaud.

Monstrueuse baleine



© Éditions de l'An 2.

Nouvelle illustration de la recrudescence que connaît, depuis déjà une dizaine d'années, la bande dessinée muette, *Leviathan* fonctionne comme un flux continu. Le lecteur se laisse emporter à travers les méandres d'un récit qui ne semble pas connaître de pause ; chaque péripétie paraît découler de la précédente et engendre à son tour de nouveaux développements. Plutôt que de donner forme à une histoire classique basée sur un scénario solidement charpenté, le dessinateur berlinois Jens Harder (né en 1970) nous plonge dans un univers en perpétuelle mutation où la chronologie et les lois de la logique semblent fortement malmenées. Les premières planches sont réalisées dans un style qui rappelle les enluminures médiévales avant que n'apparaisse, à la fin du premier chapitre, une baleine monstrueuse qui devient, dès lors, le principal fil narratif. Elle affronte d'autres créatures marines réelles ou mythiques avant de s'en prendre à divers navires parmi lesquels on reconnaît l'Arche de Noé, la Santa Maria, le Titanic, un porte-avions ou le Radeau de la Méduse. Rien ne semble résister à ce monstre, dont le pouvoir de destruction est proprement inarrêtable. Mais ce récit est ponctué de nombreux inserts qui viennent mettre à mal la linéarité du récit. Ceux-ci sont matérialisés notamment par de légères modifications dans l'intensité des couleurs puis, durant douze pages, la bichromie dominée par le vert-de-gris fait place à des tonalités outremer ; ailleurs, le dessinateur se livre à des incrustations de cases… Toutes ces images ou séquences ainsi mises en exergue acquièrent un statut particulier sans que leur sens définitif ne soit clairement établi. Harder joue sur la rime visuelle et tresse de nombreux liens entre les différents chapitres du livre. La lecture de *Leviathan* se double d'une dimension ludique qui implique une participation active du lecteur. Comme souvent dans une œuvre sans texte, son regard s'attarde plus longuement, scrute chacune des scènes. Sa mémoire visuelle est mise à contribution dès lors qu'une image en rappelle une autre aperçue précédemment. En effet, on retrouve ici de nombreux flash-backs mais aussi d'étonnantes séquences oniriques, dont il est difficile d'établir si elles s'inscrivent dans le continuum narratif ou si elles matérialisent les pensées du monstre. Quant au sens général de cette bande dessinée, il peut, en partie, être donné par les références qui l'ont inspirée. À savoir, en premier lieu, *Moby Dick*, d'Herman Melville, et *Leviathan*, un essai philosophique du XVIIe siècle, œuvre de Thomas Hobbes. Comme chez le premier, le récit prend la forme d'un « conte apocalyptique et obsédant », le monstre marin y est envisagé comme une incarnation du mal absolu ; chez Hobbes, il est une allégorie du pouvoir autoritaire. En somme, la baleine de Harder semble apparaître comme le réceptacle de toutes les formes d'oppression qui asservissent l'homme depuis les origines de la civilisation jusqu'à nos jours, qu'elles soient l'œuvre de pouvoirs étatiques, militaires, religieux ou économiques. On pourrait lui opposer une interprétation romantique, à savoir que les actions de l'homme restent veines dès lors qu'il tente de défier une nature – incarnée ici par le monstre – qui *in fine* reprend toujours ses droits. Par sa forme même, *Leviathan* est une œuvre ouverte à de nombreuses analyses. Toutefois, aucune d'entre elles ne semble à même de figer dans un sens définitif la poésie et la puissance évocatrice du livre d'images créé par Jens Harder.

Erwin Dejasse

Jens Harder,
Leviathan,
Editions de l'An 2,
144 p., bichromie,
25 €

Garde à vue

© Frémok

Ce pays qui est le vôtre, de Kamel Khélif, est un album aussi profondément exigeant que bouleversant. Ce n'est pas peu dire, en effet, que cette histoire d'identité vagabonde aux prises avec l'effrayante dureté de l'appareil judiciaire propose au lecteur un parcours assez peu balisé, en parfaite conformité toutefois avec la sensation extrême de détresse et d'abandon qui le traverse de part en part. On voudra bien comprendre cependant que cette constatation n'a rien d'une mise en garde ou d'une réserve, puisqu'on a affaire à une œuvre d'une grande et singulière humanité, qui gratifie de moments de lecture à tous égards exceptionnels.

Ce qui fait la particularité et la force de ce récit d'inspiration autobiographique, c'est qu'il entremêle, de manière très sentie, le drame combiné d'une *fausse culpabilité* – un homme accusé d'un délit qu'il n'a pas commis se voit assujetti à une garde à vue prolongée et à d'interminables procédures – et d'une *affliction identitaire* : le même homme, trop tôt éloigné de son Algérie natale, a passé l'essentiel de sa vie dans le chaos social et affectif des quartiers d'immigrés de Marseille. En fait, l'erreur judiciaire à l'origine du récit repose sur une méprise de toute évidence marquée du point de vue ethnique. Le protagoniste de l'histoire répond au signalement d'un autre, et cet autre n'affiche comme principal trait distinctif que son ascendance arabe. Difficile en pareil contexte de ne pas éprouver plus cruellement encore le sentiment de l'injustice, car à l'insupportable arbitraire de la fatalité (et l'on sait comme peuvent être affligeantes et destructurantes les méprises de cette sorte…) s'additionne l'horreur de la bêtise et de la méchanceté humaines. D'entrée de jeu donc, la terrible humiliation de la garde à vue apparaît non seulement comme l'exemplaire illustration de la déchéance des droits de citoyen, mais comme un avilissement identitaire portant atteinte au plus vif de soi. Tout le récit vibre alors du retournement convulsif du narrateur-protagoniste vers l'utopique réconfort des souvenirs d'une innocence et d'une identité dérobées.

La délicate et sensible imbrication de ces deux thématiques confère à l'album de Khélif une remarquable épaisseur, d'autant qu'elles sont portées par une narration à la première personne dont le souffle, aux accents parfois romanesques, laisse entendre une voix originale. Mais la richesse du travail de Khélif tient également à l'adoption d'une vision entièrement subjective enveloppant son histoire d'une atmosphère cauchemardesque qui, en totale concordance avec la problématique identitaire, touche ici l'authenticité du témoignage. Et, de manière plus troublante encore, ce récit porte l'empreinte de la fracture identitaire jusque dans la difficile cohabitation du texte et de l'image. En effet, Khélif exhibe, dans de nombreuses planches de son album, le paradoxe d'une description littéraire qui, récusant la redondance avec l'image, défie audacieusement le degré zéro de la représentation. Dans le parcours de maintes pages étrangement texturées et charbonneuses, où les lieux, les paysages et les visages ne semblent plus pouvoir accéder qu'à un statut vaguement indiciel, en deça – pourrait-on dire – de l'identification, il ne reste plus au lecteur qu'à suspendre son regard, son attention dans l'*indéfini* de l'image, pur vestige – vertige – dessiné de cet état d'enfermement et de dépossession que le récit évoque si puissamment. Le malaise informe de la perte de soi apparaît ici comme un dépérissement du langage figuratif, et le lecteur est convié à une sorte de marche à l'aveugle dans un univers de taches, d'ombres, de hachures, de traînées de spatule, de coulées de lavis, *etc.*, ultime recours de l'artiste pour engager un insolite dialogue avec l'inexprimable. Car, comme l'indique le narrateur-protagoniste, depuis cette chambre froide et sombre de la garde à vue jusqu'au pire dédale de vexations qu'elle entraîne (« *interpellé-vérifié-embarqué-fouillé-arrêté-tutoyé-insulté-menotté-menacé-falsifié-déféré-déshabillé-refouillé-humilié-affamé-assoiffé-condamné* »), il n'y a d'autre issue que de « *laisser place à quelqu'un d'invisible* ».

Jacques Samson

Kamel Khélif,
Ce pays qui est le vôtre
Frémok, coll. "Octave",
88 p., bi- et trichromie,
24 €

Beetween the acts

Le Gardien de l'aube présente, en couverture, un superbe pastiche de *Little Nemo*. Un homme gravit des escaliers qui mènent à la grille de Slumberland. Entr'ouverte, cette grille a laissé le passage à un petit page cérémonieux – Nemo – au visage vierge de tout trait : Jean-Philippe Bramanti ne s'est pas senti le droit de reprendre tel quel le héros de Winsor, dont il a seulement fait, avec bonheur, un petit revenant. Cette rencontre entre McCay, réinventé pour les besoins de la cause, et le mythique personnage, à la fois cité et ressuscité, est un magnifique signe augural.
Cette couverture, en outre, est une allégorie qui ne dit pas son nom puisque, si ce dessin s'offre bien comme une préfiguration du récit, il cache soigneusement qu'il en est aussi une des clés. Cette couverture qui réunit, en effet, dans le même espace graphique, deux êtres de papier que tout sépare, physiquement et « métaphysiquement », est un mythogramme doté d'une indiscutable valeur poétique : imagine-t-on Hergé gravissant les degrés de Moulinsart en haut desquels l'attendrait Tintin ? Oui, sans nul doute… Il faut lire et relire cet album pour saisir à quel point les auteurs ont fait du *Gardien de l'aube* une machine au fonctionnement complexe. Smolderen, qui n'a qu'une idée en tête, célébrer le génial auteur américain, invente une histoire où Bramanti a pour tâche de délocaliser sans cesse le lecteur du terrain de ses certitudes. Little Nemo, comme on sait, passait son temps à se demander s'il rêvait ou s'il vieillissait, s'il rapetissait ou s'il voyageait ; pareillement, le lecteur, que nos auteurs ont apparemment installé sur les rails d'un récit réaliste (nous sommes à Détroit en 1907), va vite perdre ses points de repère (ou faut-il écrire *repaire* ?). Traqué par la police, là où le célèbre Houdini ébahit les foules, emmené de force, la nuit, dans un asile d'aliénés où règne une ambiance de *ghost story*, séduit enfin par celle-là même qui voulait sa perte, McCay, à l'instar du petit garçon des *sunday pages*, ne comprend pas bien ce qui lui arrive.

Transportant avec lui la preuve relique rapportée du pays de la quatrième dimension (« l'impossible reflet » d'une main droite en plâtre), le cartoonist se verra même désavoué par Little Nemo soi-même, dont le bon sens a soudain quelque chose d'incongru. Seul personnage fondé à tenir cette relique pour vraie, Nemo a compris en l'occurrence que le mensonge, ou la dénégation, importait plus que tout.
Par où l'on saisit qu'il n'y a pas de franche rupture entre le monde de Winsor McCay, revu par Bramanti et Smolderen (où les éclairages blêmes le disputent aux ténèbres interlopes) et le monde immaculé (même si terrible, parfois) de Slumberland. Au cours d'une nuit d'amour (ce que Nemo ne peut connaître) durant laquelle Bramanti fait se déshabiller Alicia Boole selon un protocole pudique et fascinant, le puritain McCay fait un rêve. Guidé par Nemo, il visite un palais-théâtre « insensé » où Silas (l'anarchiste dont il prendra le nom) lui offre les cigares qu'il cherche : des *Between the acts*, destinés, comme leur nom l'indique, à stimuler la créativité.
La référence au dispositif fantasmatique des *vases communicants* décrit par André Breton nous paraît ici de rigueur.

Pierre Fresnault-Deruelle

Thierry Smolderen et Jean-Philippe Bramanti, *McCay*, vol. III, *Le Gardien de l'aube*, Delcourt, 2003, 56 p., couleur, 14,94 €

© Delcourt.

La tête qui tourne

Matt Broersma est né et a grandi au Texas. Il vit en Grande-Bretagne. Il publie en France la relation de deux voyages qui l'ont mené respectivement à Toulouse et à Barcelone, à New York et en Californie. Le projet est le suivant : dessiner et écrire en direct ce que l'auteur a sous les yeux mais aussi ce qu'il se remémore, événements qu'il n'a pas eu le temps de noter sur le vif, voire souvenirs plus anciens remontés à la surface de sa conscience. Le titre, *The Grand Tour*, fait allusion à la pratique des riches familles britanniques puis américaines d'envoyer leurs rejetons, une fois leurs études terminées, faire un tour d'Europe. En fait de tour d'Europe, il s'agit plutôt pour Broersma d'un retour aux sources puisque le but du voyage en France et en Espagne est de revoir un vieil ami – Joy – de passage en Europe, et que celui du voyage américain est d'assister au mariage de sa sœur. Le rapprochement des dates lui donne l'occasion d'une longue absence de chez lui, occurrence rare, sans doute, puisqu'on le devine fort occupé par son travail et son activité d'auteur le reste du temps.

Ce « Grand Tour » sera donc une parenthèse hors du temps à de multiples égards. Broersma revoit des gens qu'il n'avait pas vus depuis des années. Les notes prises dans le carnet font se télescoper lieux et dates : à peine à Toulouse, on est déjà à Barcelone mais, tout n'ayant pas été dit sur Toulouse, on oscille entre les deux villes, à moins qu'une conversation avec Joy ne vienne raviver des souvenirs de la jeunesse passée au Texas. Bref, l'auteur est à la fois en un lieu précis (le 11 novembre 2002 à Barcelone, par exemple) et dans tous les autres lieux encore présents à son esprit.

À la première lecture, on éprouve une sensation de désorientation, sentiment encore accentué par les pages d'ouverture du livre : une lettre de Broersma à son frère Nathan écrite presque un an après le « Grand Tour ». Déjà, l'auteur n'habite plus cet appartement londonien dont il ne nous a livré qu'une seule image à la toute dernière page. Ce court instant de stabilité a été, lui aussi, entraîné dans la mouvance. Il reste de cette période une suite d'instants – d'instantanés – dont la lecture permet de reconstituer un paysage mental, celui de l'auteur en novembre 2002. Dans le dossier de presse qui présente son livre, Broersma cite le héros du film *Les aventures de Buckaroo Banzaï dans la huitième dimension* : « *No matter where you go, there you are.* » [Où que vous alliez, vous y êtes.] Voilà un commentaire fort approprié au caractère insaisissable de son ouvrage.

Depuis les collines de Barcelone, on peut voir le paysage jusqu'à la Méditerranée. Il fait doux pour un mois de novembre, et le soleil se couche plus tard qu'en Angleterre.
15

Jean-Paul Jennequin

Matt Broersma,
The Grand Tour,
éd. FLBLB,
176 p., n. et b.,
19 €

© Éd. FLBLB.

Une affaire de frères

Après les Humanoïdes Associés (*La Vie est belle malgré tout*, en 1998), et les éditions du Seuil (*Palooka ville*, en 2002), c'est au tour des éditions Casterman, avec *Le Commis voyageur*, d'accueillir l'auteur canadien Seth.

Né en 1962 dans l'Ontario, où il vit encore actuellement, Gregory Gallant choisit vers l'âge de vingt ans le pseudonyme de Seth. Seth ou la discorde : une figure de la mythologie égyptienne dominée par la colère et la jalousie. « *Dès les origines, Seth était connu comme le meurtrier de son frère Osiris.* » Il fut cependant considéré comme « *un assassin bénéfique, puisque par cet acte seul, le recommencement – qui est l'essence d'Osiris – pouvait se réaliser* » (Dictionnaire Petit Robert). « *Seth devient l'errant parcourant la terre, chassé du sol fertile. Rejeté hors des frontières, il est alors le dieu voué aux solitudes désertiques et aux contrées étrangères.* »

C'est bien une impression d'errance que nous avait laissée *La Vie est belle malgré tout*. À la recherche d'un obscur caricaturiste du *New Yorker*, Seth, en état de dépression latente, égrenait ses souvenirs au fil de son enquête pour retrouver les traces de l'humoriste méconnu.

Palooka ville explorant, pour sa part, la jeunesse de l'auteur, on aurait alors pu croire que Seth se cantonnerait à ce registre autobiographique. Il n'en est rien. *Le Commis voyageur* est une véritable fiction, longue histoire dont le déroulement se fera sur plusieurs tomes (publiée au Canada par Drawn and Quarterly sous le titre *Clyde Fans*).

Le premier tome se compose de deux parties : la première se situe en 1997 et met en scène un homme d'un certain âge, usé, qui, durant près de quatre-vingt pages, déambule dans les locaux désertés d'une entreprise en monologuant. Nul doute qu'il parle au lecteur, l'interpellant de temps à autre comme pour vérifier son attention. Il faut dire que le thème a de quoi lasser : ex-représentant de commerce pour la firme familiale de ventilateurs, Abraham Matchcard dresse un panorama morne et néanmoins détaillé de l'histoire de l'entreprise et du métier de représentant de commerce. Viennent les allusions à Simon, son frère, introduisant la seconde partie. Flash-back de quatre-vingt pages environ : en 1957, Abraham « donne sa chance » à son frère Simon, en tant que vendeur à la commission. Or ce n'est manifestement pas « son truc ». À la déambulation méthodique d'Abraham répond le parcours plus flou de Simon, de rebuffades en humiliations. Seth, le dieu fratricide, n'officierait-il pas sournoisement ? La suite (à paraître au printemps 2004) nous le dira.

La lenteur propre à ce récit exerce une fascination hypnotique. Le lecteur intrigué assiste, miconsterné mi-inquiet, aux déplacements, gestes et pensées de deux personnages solitaires, prisonniers de carcans névrotiques. Leur regard échappe – paupières baissées pour Abraham, reflet des lunettes pour Simon –, de même que la vie échappe à ces hommes qui ruminent, et dont les rapports semblent avant tout alimenter un abcès. Le récit baigne dans une douce bichromie qui fait que l'extérieur et l'intérieur se ressemblent, le jour et la nuit aussi. Le graphisme, très ligne claire, contribue lui aussi à distiller une nostalgique mélancolie.

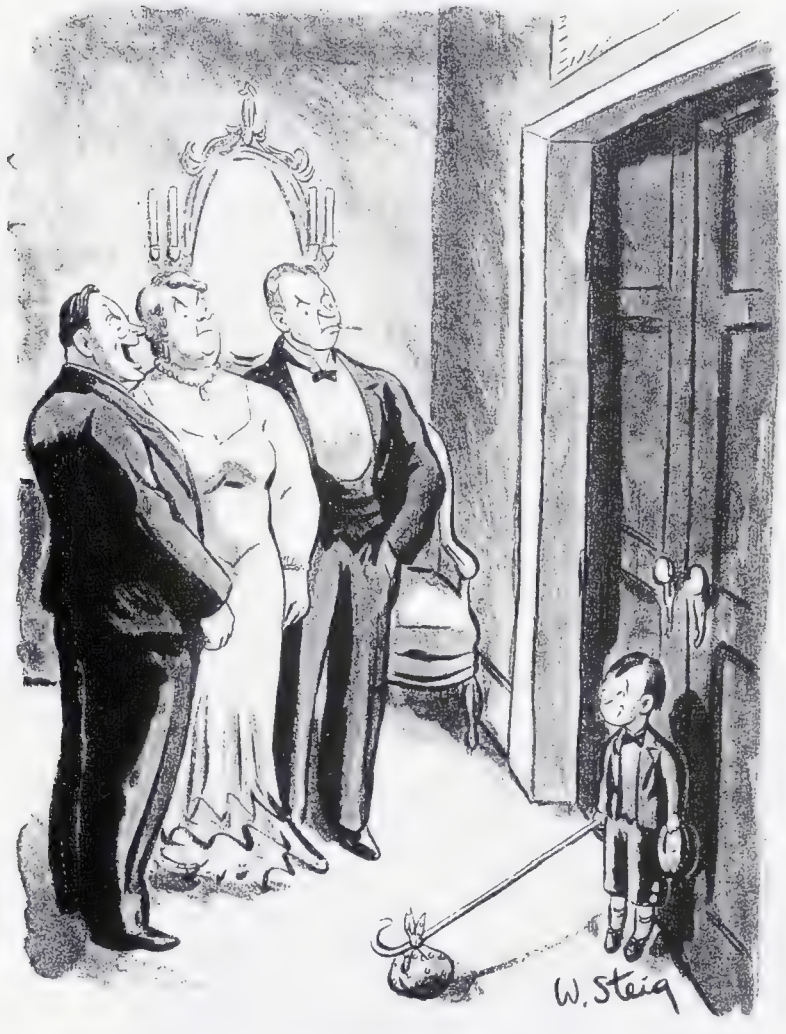
Catherine Ternaux

Seth,
Le Commis voyageur,
tome 1,
Casterman, coll. "Écritures",
144 p., bichromie,
12,50 €

Je ne sais pas exactement quand il a découvert ces cartes. À la fin des années 50, je suppose
C'était difficile de ne passer à côté, il faut dire.
On en trouvait partout - - dans tous les kiosques à journaux, dans chaque ville.
Ils ont dû cesser la production dans les années 30, mais même aujourd'hui, il se peut qu'on en trouve encore...
Quand j'y pense, ce n'est pas étonnant que ça l'ait attiré. En fait, c'est douloureusement évident.
De petits hommes débordés par des forces colossales.

© Casterman.

William Steig, une plume en liberté



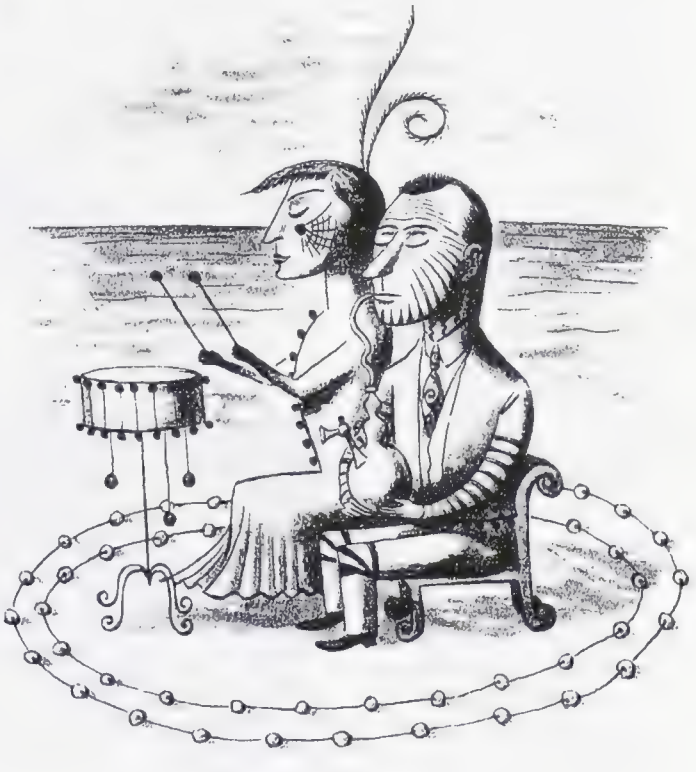
Small Fry.

William Steig est mort en octobre 2003, à l'âge de 95 ans. Steig entama en 1930 une collaboration avec le *New Yorker* qui devait durer six décennies. (Le magazine possède toujours une mine d'archives inédites qu'il passera vraisemblablement au compte-gouttes.) Mais Steig a publié certaines de ses œuvres les plus importantes directement en recueils. Enfin, le dessinateur a connu sur le tard une carrière parallèle comme auteur de livres d'enfants (il est l'auteur notamment de *Shrek*, devenu un succès de Hollywood). Steig se rendit célèbre dans le magazine de Harold Ross en dessinant, à partir de 1931, des enfants, appartenant soit au petit peuple, soit aux classes aisées. Cette série, connue sous le titre officieux de *Small Fry*, se poursuivit sous une forme ou une autre jusqu'aux années soixante. Dans les années trente, Steig dessine au pinceau noir et utilise le lavis et le crayon gras pour donner de la profondeur à ses dessins, dans la lignée des grands du *New Yorker* que sont Peter Arno et Charles Addams. En 1939, Steig publia *About People* (l'ouvrage qui vient d'être traduit aux éditions Buchet-Chastel), un recueil de dessins inédits, qui sont des portraits psychologiques (un anxieux, ou un hypocondriaque, est représenté avec les cadrans et les appareils enregistreurs qui témoignent de son inquiète attention à ses données physiologiques ; le dessin est légendé : « Desperate Man »). Mais *About People* comporte aussi plusieurs pages de « dessins symboliques », semi-abstraits ou abstraits. Avec *About People*, Steig faisait accéder le cartoon à l'analyse psychologique, précédant les travaux d'un Saul Steinberg de plus de dix ans. Cependant, le graphisme restait *grosso modo* celui du Steig des années trente. La révolution steigienne se poursuivit d'abord avec les portraits charges de *The Lonely Ones*, 1942 – qui, curieusement, furent déclinés sur à peu près tous les supports possibles et imaginables (vaisselle, linge, *etc.*) et devinrent parfois proverbiaux (une vieille fille aigrie dit en légende : « *Mother loved me but she died.* ») –, ensuite avec les croquis semi-abstraits, à la Picasso ou à la Klee, de *Persistant Faces*, 1945.

The Sly One

En dessinant ces deux recueils, Steig avait par deux fois modifié son style et avait, incidemment, fixé les canons de la modernité en matière de cartoon. Les portraits charges de *The Lonely Ones* sont tridimensionnels et sont rendus avec une ligne souple et ferme. *Persistant Faces* est exécuté dans un style grêle et minimaliste et les dessins sont bidimensionnels. Tout le cartoon des années cinquante et soixante mélangera à des degrés divers ces deux codes.

Mais le meilleur restait à venir. Dans *The Agony in the Kindergarten* (1950), qui est peut-être



Members of a Culture

En haut à droite et ci-dessus : *About people.*

son chef-d'œuvre, le dessinateur de *Small Fry* échappe à l'idée de l'enfant comme petit animal amusant ou comme nabot comique. Les enfants représentés, esquissés d'une plume sommaire, semblent écrasés par le chantage moral des adultes (« *Mommy loves you — when you are nice.* ») et il semble que Steig ait représenté de façon quasi anatomique les plaies psychiques que suscitent sur leurs jeunes victimes différents types de névroses des adultes (les légendes indiquent entre autres : « *God didn't put that there to play with.* », ou tout simplement : « *Don't.* »). Steig retrouve ici la leçon de la grande littérature romanesque enfantine du XIX^e^, en découvrant dans l'enfance un nouveau territoire de l'âme humaine qu'il explore avec les ressources du cartoon. Avec *The Agony in the Kindergarten*, le trait de Steig se libère totalement (il exécutera désormais tous ses dessins sans crayon préalable) et il travaille de préférence dans un style qui est celui du faux dessin d'enfant.

God didn't put that there to play with.

The Agony in the Kindergarten.

Deux ans auparavant, Steig avait illustré le célèbre *Écoute, petit homme* de Wilhelm Reich. Steig fut un reichien fervent sa vie durant et la fin mi-sérable de Reich le convainquit seulement que celui-ci était un génie incompris. Il n'est pas complètement possible de déterminer si les deux hommes eurent des rapports d'analyste à patient ou s'ils se considéraient eux-mêmes comme des confrères.

En 1951, Harold Ross meurt et c'est William Shawn qui prend la direction du *New Yorker*. Steig continue à dessiner ses enfants de *Small Fry*, mais il introduit progressivement des séries exécutées dans son style définitif. Ces dessins sont comiques, mais ne sont pas forcément humoristiques : il n'y a pas de gags à proprement parler et ils ne jouent pas sur le sens du ridicule.
Ces séries sont souvent presque élégiaques, et l'influence de William Blake, le poète préféré de Steig, est évidente, en particulier dans *Scenes From Genesis and Exodus*. Quant à *Greek Mythology*, à *American Beginnings*, à ses *Fairy Tales*, à ses scènes des *Mille et Une Nuits*, ils font penser à des croquis pris sur le vif par un peintre naïf qui aurait mystérieusement assisté à tous ces évènements.

Il faut attendre 1968 pour que Steig publie son premier livre pour enfants, les *Devinettes de CDB !* (Les lettres isolées des légendes se décodent plus ou moins phonétiquement.) Suivirent *Roland the Minstrel Pig*, *Bad Island* et le reste. Les livres d'enfants de Steig se situent quelque part entre Edward Gorey, Tomi Ungerer et Maurice Sendak.
Steig confessait cependant une difficulté. Comme la bande dessinée, les livres d'images pour enfants sont normalement séquentiels, et le fait de dessiner le même personnage d'image en

Stooge

Persistant Faces.

image paraissait de peu d'intérêt au dessinateur. Steig avait trop de talent pour se satisfaire de refaire un dessin.

Harry Morgan

William Steig,
À propos des gens,
suivi de *Tous gênés,*
Éd. Buchet-Chastel,
"Les cahiers dessinés",
15 €

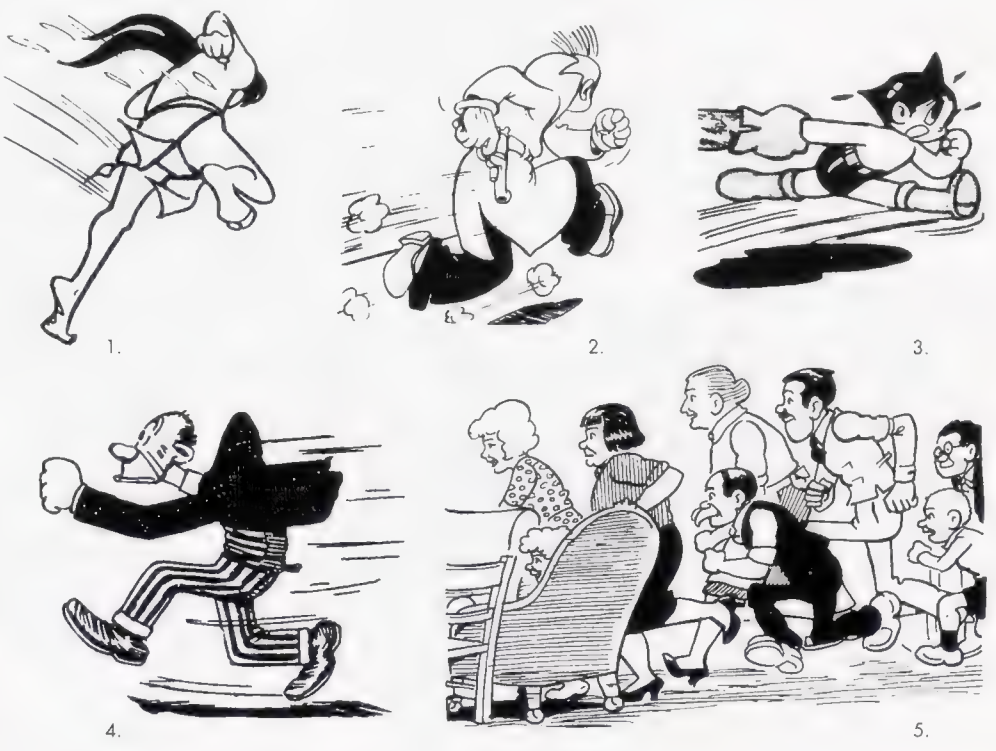
I am at one with the universe.

The Lonely Ones.

RÉPLIQUES

Quelle théorie pour la bande dessinée ?

On se souvient du premier livre de Harry Morgan (co-signé avec Manuel Hirtz), le précis et parfois caustique *Petit Critique illustré* (PLG, 1997). Il mériterait d'ailleurs une réédition complétée, beaucoup d'ouvrages de qualité sur la bande dessinée étant parus récemment.
Le volumineux essai que Morgan vient de publier aux Éditions de l'An 2, *Principes des littératures dessinées*, est d'une tout autre nature. Aboutissement de dix ans de recherches, l'ouvrage comprend trois grandes parties. La première, « Le Territoire des littératures dessinées », examine surtout les relations entre le texte et les images, et s'offre un long détour du côté du roman victorien illustré. C'est que, pour Harry Morgan, *« ce ne sont pas les rapports texte-image qui définissent la bande dessinée [...], mais des choix d'ordre narratif et formel qui sont préalables à la répartition du contenu narratif en textes et en images »*.
La question des bulles lui semble, à bon droit, tout à fait accessoire.
Dans une seconde partie, « Le Supplice des littératures dessinées », Morgan évoque un sujet très différent, et qui pourrait sembler périphérique : *« La lutte séculaire contre la BD menée par les milieux d'éducateurs vitupérant tour à tour les* Pieds Nickelés, *le strip américain et le manga. »* Ces chapitres – qui auraient peut-être gagné à faire l'objet d'une publication séparée – sont remarquablement informés sur le plan historique. L'idée, soutenue par certains historiens, d'une relative mansuétude de la Commission de surveillance française, est parfaitement démontée. Harry Morgan cite notamment une lettre de Jean-Michel Charlier à Charles Dupuis qui ne laisse pas la moindre illusion : *Spirou* ne fut pas plus ménagé que les autres « illustrés » de l'époque. Et l'on sait aujourd'hui à quel point la même Commission a pu briser la carrière de Jacobs.
Le troisième volet du livre s'attaque méthodiquement aux approches « sémio-structuralistes » du récit en images. Virulent et convaincant lorsqu'il s'en prend au « carré sémiotique » de Greimas et à ses applications à la bande dessinée, injuste quand il réduit Barthes à sa caricature en ne prenant en compte que quelques articles, Harry Morgan devient laborieux quand il démonte minutieusement des textes parus voici près de trente ans dans un numéro spécial de *Communications*. Certes, le lourd appareillage structuraliste conduisait souvent à de bien pauvres résultats. Mais l'attaque tombe un peu à plat, car nul ne défend plus ces positions essentiellement datées. Elles n'ont correspondu qu'à une brève étape dans la réception du médium. Convenons-en, une fois pour toutes : l'image, et *a fortiori* l'image narrative proposée par la bande dessinée, ne supporte pas la réduction linguistique ; elle ne se laisse pas décomposer en unités minimales et la distinction entre signifiant et signifié ne lui est pas d'une grande utilité. Comme l'a parfaitement résumé Thierry Groensteen, la bande dessinée est « un système sémiotique sans codes ». Pour l'analyser, mieux vaut donc se forger des outils spécifiques.
À travers tout l'ouvrage, Harry Morgan s'en prend au dogmatisme de ses prédécesseurs, notamment dans leurs tentatives de définir le médium ou de lui fixer une origine. La variété de ses exemples et contre-exemples lui permet d'ailleurs de balayer bon nombre d'idées reçues. On peut toutefois se demander si un certain dogmatisme n'est pas inséparable du geste théorique. À force de nuances, le livre de Morgan donne parfois le sentiment de fonctionner comme un gigantesque post-scriptum aux travaux antérieurs sur la BD. On a bien du mal à en tirer d'autre conclusion que négative, comme si l'analyse avait perdu en efficacité et en pugnacité ce qu'elle gagnait en finesse.
Une autre question que soulèvent ces *Principes des littératures dessinées* est celle



Une comparaison intéressante proposée par Harry Morgan : la façon de courir de...
1. Ninja Senpu de Sanpei Shirato - 2. Fantasio d'André Franquin - 3. Tetsuwan Atomu d'Osamu Tezuka - 4. Henry Henpecko de Gus Mager (*Sherlocko the Monk*) - 5. The Broons de Duddley Watkins...

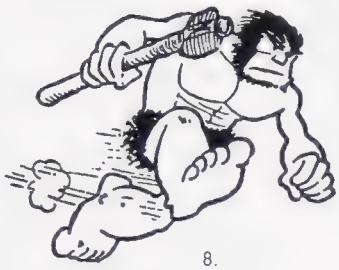
de leur public. L'érudition d'Harry Morgan est vertigineuse et force le respect, d'autant qu'elle emprunte à des domaines très divers. Précis et crédible quand il évoque Hjemslev et Peirce, l'auteur l'est tout autant quand il traite de l'abbé Bethléem et du Dr Wertham, de Hogarth et des *Fantastic Four*. L'exhaustivité est la pente de Morgan ; il arrive qu'il s'y laisse glisser un peu plus qu'il ne le faudrait. Le « sémio-structuralisme » n'est plus revendiqué, aujourd'hui, que par des théoriciens de second ordre et des vulgarisateurs mal informés. Ses initiateurs, Pierre Fresnault-Deruelle en tête (il est curieusement désigné comme « Fresnault » à travers tout le livre), ont depuis longtemps délaissé cette approche. Je ne suis donc pas sûr qu'une archéologie aussi méthodique de ce moment de la théorie de la bande dessinée s'imposait dans un ouvrage qui s'annonce comme *« écrit dans un style très clair et volontairement non technique », « loin des afféteries d'une certaine littérature savante »*. Même si les conclusions d'Harry Morgan sont incontestables, était-il indispensable de faire d'aussi longs détours pour fonder la *stripologie* qu'il appelle de ses vœux ? Et, plus accessoirement, n'aurait-il pas été courtois de traduire, au moins en notes, les nombreuses citations anglaises ?

La difficulté principale est que les travaux auxquels se réfère Morgan relèvent pour beaucoup de la littérature *secondaire*, faisant de ces *Principes*, pour une large part, une critique des fondements théoriques de la réflexion sur la bande dessinée, ou si l'on préfère une critique de la critique. Or, si la théorie du cinéma a fasciné bon nombre de cinéphiles et même de cinéastes, la réflexion sur la BD n'a guère généré de public. Les cinéphiles des années soixante et soixante-dix pouvaient se passionner pour les querelles idéologiques entre *Positif* et *Les Cahiers du cinéma* ; l'essai récent d'Antoine de Baecque sur *La Cinéphilie* retrace ces conflits de manière passionnante. La bédéphilie, à l'inverse, s'appuie avant tout sur la nostalgie et le goût de la collection ; ce n'est pas pour rien que l'une des revues de référence les plus durables et les plus solides s'intitule *Le Collectionneur de bandes dessinées*, ni que les séances de dédicaces attirent plus de foule que les débats, dans la plupart des festivals. Cette situation a aussi d'autres causes, d'ordre institutionnel : les études sur le cinéma se sont développées depuis plus de vingt ans dans le champ de l'Université et de la Recherche, dont la bande dessinée reste résolument absente. Harry Morgan pointe régulièrement, et à bon droit, l'ignorance qu'ont de leur domaine la plupart des théoriciens de la BD, « sémio-structuralistes » en tête. Mais les chercheurs les mieux disposés ont souvent bien du mal à se procurer une édition correcte et une traduction décente d'un certain nombre d'œuvres majeures. Et il n'existe toujours pas d'histoire de la bande dessinée digne de ce nom. Face à ces manques criants, il ne me semble pas inutile de réfléchir au rôle que peut jouer aujourd'hui le discours sur la bande dessinée. Certains ont pointé les insuffisances théoriques des essais de Will Eisner et de Scott McCloud. Mais il est au moins aussi essentiel de souligner l'efficacité pragmatique de ces ouvrages. Best-seller international, usant avec habileté du langage même qu'il s'emploie à décrire, *L'Art invisible*, de McCloud, a conduit d'innombrables lecteurs et praticiens des comics à s'interroger sur leur médium de prédilection. Les critiques européens oscillent pour leur part entre des sommes théoriques quelque peu décourageantes et des monographies par définition limitées (plusieurs, récemment parues, sont d'ailleurs de grande qualité, comme le *Peyo l'enchanteur*, d'Hugues Dayez, *La Damnation d'Edgar P. Jacobs*, de François Rivière et Benoît Mouchart, ou *Tintin et le mythe du surenfant*, de Jean-Marie Apostolidès). On rêve à une improbable synthèse, un ouvrage historique et analytique à la fois, rigoureux et attrayant, qu'un Art Spiegelman ou un Chris Ware seraient peut-être les seuls à pouvoir nous donner.

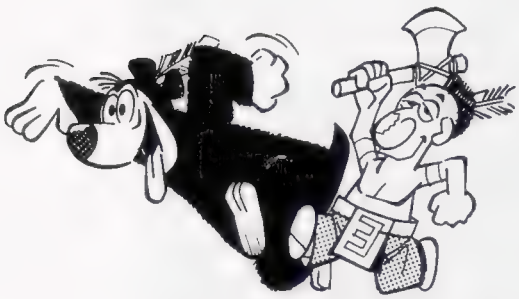
Benoît Peeters

6.

7.



8.



9.

10.

11.

Harry Morgan,
Principes des littératures dessinées,
Éditions de l'An 2, "Essais",
400 p., n. et b.,
29 €

... 6. Wash Tubbs de Roy Crane - 7. Little Orphan Annie de Harold Gray - 8. Alley Oop de Vincent Hamlin - 9. Whisky et Œil de bœuf de Luciano Bottaro -10. Popeye d'E.C. Segar - 11. un marin d'Alain Saint-Ogan (*Zig et Puce*).

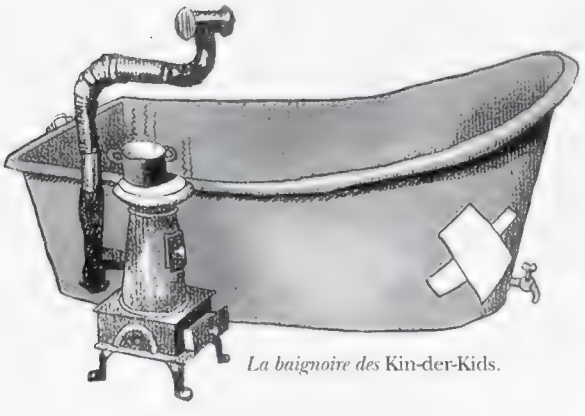
ENGLISH SUMMARIES

HERITAGE

LYONEL FEININGER

Feininger's Ghosts
Lyonel Feininger, le continent fantôme
(pages 8-19)
Before joining the Bauhaus movement and becoming a famous painter, Lyonel Feininger (1871-1956) had a prolific career as a caricaturist and press illustrator. Thierry Smolderen gives an account of his education and the different influences that mark this first period which is generally ignored by art historians.

An Unfinished Adventure
Une aventure inachevée
(pages 20-25)
From Europe, where he settled in 1886, Feininger sent two important comics to the *Chicago Tribune* in 1906 and 1907 : *The Kin-der-Kids*, then *Wee Willie Winkies World*. He did not really make a mark on comics but this prematurely interrupted experience leaves many regrets. Jean-Claude Glasser presents Feininger's picturesque characters and examines their formal qualities.



La baignoire des Kin-der-Kids.

The Adventures of Monsieur Pygmalion Piquemouche
Les aventures de Monsieur Pygmalion Piquemouche
(pages 26-31)
In the years 1864-65, an adolescent of fourteen, mad on travel and literature (Pierre Loti, the future writer), invented, with his sister, the scenario of a picture story full of unexpected developments - in the spirit of Töpffer, whom he admired. Gaby Scaon has a look at this curiosity.

Saul Steinberg ; drawing revisited
Saul Steinberg : le dessin revisité
(pages 32-39)
From his first anthology of drawings (*All in Line*, 1945), Steinberg revolutionized the art of the cartoon. The metamorphoses of line, the betrayal of codes of representation, the mixture of seriousness and facetiousness were to influence several generations of artists. Vincent Baudoux pays tribute to the American artist and proposes ways of tackling his abundant work.

ESTHETICS

ART SPIEGELMAN

Spiegelman is not so well but alive and living in New York
(p. 42-43)
Once again a historical traumatisme brings the author of *Maus* back to the drawing table. The September 11 attacks inspired *In the Shadow of No Towers* (today published in French in album form by Casterman). Thierry Groensteen shows that the book is a model for political comics as well as a great postmodernist collage.

Full Colour :
Spiegelman at the *New Yorker*
De toutes les couleurs : Spiegelman au New Yorker (pages 44-46)
By reuniting all the short strips and especially the numerous covers that he has given the prestigious *New Yorker* from 1993 on, *Bons Baisers de New York* (Flammarion) reveals another facet of Art Spiegelman's work. Harry Morgan praises the pertinence of these editorial drawings.

Art Spiegelman.

THE ARTISTIC MANGA

***Garo* : a rebel magazine**
Garo, *magazine rebelle*
(pages 48-53)
From 1964 to 2002, the magazine *Garo* was a showcase for quality Japanese graphic novel-style mangas. It discovered quantities of new creators and popularized new genres such as 'comics of the Self'. Béatrice Maréchal describes the different phases of this adventure and evaluates the heritage it has left to mangas.

Yu Takita

Conversation with Boilet and Taniguchi
(pages 54-61)
One is the only French author to have succeeded in establishing a following in Japan ; the other a Japanese author in great demand since the success of *Quartier lointain*. Frédéric Boilet and Jirù Taniguchi met in 1991 and have since constantly strived to make French comics better known in Japan and *vice versa*. Julien Bastide orchestrates a dialogue between the two, going back over twelve years of friendship and two co-signed works.

Yoshiharu Tsuge : a man and his works
Yoshiharu Tsuge : un homme et son œuvre
(pages 62-68)
This artist, who was first discovered by *Garo*, now finally made known in France by Ego comme x, has always favoured creative research. A secretive artist with a depressive tendancy, Tsuge has not published anything since 1987, but his largely autobiographic work exerts an influence that extends beyond the field of mangas, as shown by the numerous cinema adaptations it has inspired. Mitsuhiro Asakawa reveals Tsuge's powerful originality.

A New Lease of Life for Mangas
Manga : le deuxième souffle
(pages 69-71)
With over 500 titles translated in 2003, the manga has managed to win a large slice of the French market, less than fifteen years after its introduction. Julien Bastide examines the evolution of what is on offer and its representivity in relation to what is published in Japan.

THE OUBAPO

What the Oubapo tells us about Comics
Ce que l'Oubapo nous révèle de la bande dessinée
(pages 72-75)
Thierry Groensteen, himself a founder (now resigned) of the Oubapo, asks what good the Oubapo has done to comics and especially to our understanding of the medium. He highlights the implicitly educational dimension of many of the Oubapo exercises.

The Members of the Oubapo speak
Confidences oubapiennes
(pages 76-80)
Jean-Pierre Mercier interviews François Ayroles, Gilles Ciment, Killoffer, Etienne Lecroart, Jean-Christophe Menu and Lewis Trondheim. They talk of the importance of creating under constraints in their respective artistic processes.

An Oubapian History of Oubapo
Une histoire oubapienne de l'Oubapo
(pages 81-87)
Oubapo members have been commissioned by *9e Art* magazine to experiment with a combination of the principle of narrative lengthening and that of abducting images from other sources – the history of Oubapo as only they could tell it.

Variations in Style
En variant le style
(pages 88-90)
Official correspondant of Oubapo in the States, Matt Madden is presently creating a comic that is to be the equivalent of Raymond Queneau's *Exercises de style* : he tells the same anecdote in 99 different ways. Here is a preview of a small sample.

Two Forerunners of Iconic Prohibition
Deux précurseurs de la restriction iconique
(pages 91-93)
One of the Oubapo constraints prohibits the artist from drawing a certain element. *9e Art* exhumes two very early examples of comics based on this principle : one is Dutch and dates back to the 1890s, the other is German and appeared in the *Fliegende Blätter* in 1865 !

The Oubapo Library
Bibliothèque oubapienne
(pages 94-99)
The *9e Art* team have consented to play the critics for all the Oubapo publications released to date.

NEWS

A Museum of Popular Imagerie in Epinal
(pages 106-107)
Harry Morgan has visited the new museum of images inaugurated in 2003.

Index
(pages 128-131)
How to find articles published in the first ten numbers of our journal.

Traduction : Shirley Smolderen

Expansion *(détail), François Ayroles © L'Association.*

INDEX DES NUMÉROS 1 À 10

établi par Catherine Ternaux

AUTEURS Les comptes rendus d'albums sont signalés ci-après par l'abréviation (c. r.)

ADAM, Éric : *Les Contes du 7e souffle* (c. r.), Th. Groensteen **n°9**, p. 116
ADAMS, Scott : *Dilbert* (c. r.), J.-C. Glasser **n°4**, p. 124-125
ALAGBÉ, Yvan : *Nègres jaunes* (c. r.), Th. Groensteen **n° 1**, p. 121
ALECHINSKY, Pierre :
« De la bande mouchetée à la bande dessinée », D. Radrizzani **n°6**, p. 76-83
AMBRE : *Le Journal d'un loser* (c. r.), J.-Ph. Martin **n°5**, p. 134-135
ANDERSSON, Max : *Pixy + La Mort & Cie* (c. r.), Th. Groensteen **n°4**, p. 135
ARISTOPHANE : *Conte démoniaque* (c. r.), Th. Groensteen **n°1**, p. 136
AUSTER, Paul : *Cité de verre* (c. r.), G. Ciment **n°1**, p. 134
AYROLES, François : *Incertain silence* (c. r.), D. Hérody **n°7**, p. 146
B, David :
« La série B », G. Ciment **n°3**, p. 117-119
Le Capitaine écarlate (c. r.), G. Ciment **n°6**, p. 137-138
BAILLY, Pierre : « Jojo, Ludo, Toto et les autres », E. Dejasse **n°4**, p. 126-127
BAKER, Kyle : *Pourquoi je déteste Saturne* (c. r.), D. Hérody **n°5**, p. 141
BARBIER, Alex : *Lettres au maire de V.* (c. r.), E. Blanchet **n°4**, p. 134
BAR2 : « La bande dessinée comme miroir social », X. Dectot **n°4**, p. 6-13
BARKS, Carl :
Une vedette allemande (c. r.), C. Laqua **n°1**, p. 121
« Donald fait le tour du monde », Manuel Hirtz **n°9**, p. 19-21
« L'horloger du merveilleux : Barks et le fantastique », Patrick Marcel **n°9**, p. 22-25
« Donald dans tous ses états », Jean-Paul Jennequin **n°9**, p. 26-29
« Un sou est un sou : Barks et l'économie », Harry Morgan **n°9**, p. 30-36
BAUDOIN, Edmond :
« Adaptation du *Journal* de Kafka » **n°1**, p. 50-51
« Huit questions sur l'autobiographie » **n°1**, p. 70-83
« Éloge de la dispersion », D. Hérody **n°1**, p. 128
Les Quatre Fleuves (c. r.), F. Tillon **n°6**, p. 139
« Esquisses pour *Kafka* » (portfolio) **n°7**, p. 82-83
BÉZIAN, Frédéric : « Hommage à José Muñoz » **n°3**, p. 48
BILAL, Enki : *Le Sommeil du monstre* (c. r.), Th. Groensteen **n°4**, p. 128-129
BLAIN, Christophe :
Le Réducteur de vitesse (c. r.), D. Hérody **n°5**, p. 144
« Pirates ! », E. Blanchet **n°8**, p. 100-105
BLUTCH :
« Thème et variations », D. Hérody **n°2**, p. 118
Vitesse moderne (c. r.), Th. Groensteen **n°8**, p. 133
Mish Mash (c. r.), Th. Groensteen **n°8**, p. 133
BOILET, Frédéric :
Tôkyô est mon jardin + Demi-tour (c. r.), J.-P. Jennequin **n°3**, p. 120-121
L'Épinard de Yukiko (c. r.), D. Hérody **n°7**, p. 138
« Conversation avec Boilet et Taniguchi », Julien Bastide **n°10**, p. 54-61
BRAMANTI, Jean-Philippe :
McCoy, T. III : *Le Gardien de l'aube* (c. r.), P. Fresnault-Deruelle **n°10**, p. 119
BRECCIA, Alberto (inédit) : portfolio *Sherlock Time* **n°3**, p. 50-57
BRIGGS, Raymond : *Ethel et Ernest* (c. r.) J.-P. Jennequin **n°5**, p. 146
BROERSMA, Matt : *Le Grand Tour* (c. r.), J.-P. Jennequin **n°10**, p. 120
BROWN, Chester : *Louis Riel* (c. r.), H. Morgan **n°6**, p. 146-147
BURNS, Charles : *Black Hole*, T. I (c. r.), E. Dejasse **n°4**, p. 138
CABU : « Les reportages de Cabu », Bernard Joubert **n°7**, p. 65-69
CABANES, Max : « Huit questions sur l'autobiographie » **n°1**, p. 70-83
CALVO :
La Bête est morte, rééd. (c. r.), J.-P. Mercier **n°1**, p. 135
Rosalie, rééd. (c. r.), C. Guillot **n°2**, p. 126
CAMPBELL, Eddie :
« Une dialectique à l'œuvre », Jans Baetens **n°6**, p. 108-113
From Hell (c. r.), H. Morgan **n°6**, p. 146-147
CARAN D'ACHE :
« Les années Caran d'Ache, exposition » **n°3**, p. 110
« *Maestro*, le chef-d'œuvre retrouvé de Caran d'Ache », Th. Groensteen **n°4**, p. 58-59
« Le retour du Maestro », Th. Groensteen **n°7**, p. 10-15
« Le mystère *Maestro* s'épaissit » **n°9**, p. 6
CHABON, Michael :
Les Extraordinaires Aventures de Kavalier & Clay (c. r.), J.-Ph. Martin **n°9**, p. 120
CHOMET, Sylvain : *Léon la Came* (c. r.), Evariste Blanchet **n°1**, p. 130
CIZO : « Cizo chez les pictos », Th. Groensteen **n°5**, p. 147
CLOWES, Dan :
Ghostworld + Comme un gant de velours coulé dans le fer (c. r.), J.-P. Mercier **n°4**, p. 139
CORONA, Marco :
Frida Kahlo, une biographie surréelle (c. r.), Th. Groensteen **n°9**, p. 110-111
COSEY : *Celui qui mène les fleuves à la mer* (c. r.), J.-P. Mercier **n°3**, p. 135
COTHIAS, Patrick : « L'histoire à bride abattue » (débat) **n°4**, p. 104-111
CREPAX, Guido : *Valentina* (c. r.), V. Bernière **n°6**, p. 142-143
CRUMB : *Crumb, le film* (c. r.), J.-P. Mercier **n°1**, p. 125
CRUSE, Howard : *Un monde de différence* (c. r.), B. Mouchart **n°7**, p. 147
DAVODEAU, Étienne : *Quelques jours avec un menteur* (c. r.), J.-P. Jennequin **n°3**, p. 133
DELISLE, Guy : *Pyongyang* (c. r.), G. Ciment **n°9**, p. 115
DEMIAN5 : « Un chat, un roi, des écrans », Vincent Baudoux **n°8**, p. 46-49
DE MOOR, Johan : *La Vache* (c. r.), C. Ternaux **n°3**, p. 1230
DEBEURME, Ludovic : *Céfalus* (c. r.), J. Bastide **n°8**, p. 135
DE CRÉCY, Nicolas :
Léon la Came + Monsieur Fruit (c. r.), Evariste Blanchet **n°1**, p. 130
DENIS, Jean-Claude : *Quelques jours à l'Amélie* (c. r.), E. Blanchet **n°8**, p. 132
DESBERG, Stephen : *La Vache* (c. r.), C. Ternaux **n°3**, p. 130
DETEINDRE, Stéphane :
« La bande dessinée comme miroir social », Xavier Dectot **n°4**, p. 6-13
DIECK, Martin tom :
L'Innocent Passager + Le Visage de l'autre (c. r.), J.-Ph. Martin **n°7**, p. 139
DON ROSA : « Picsou à travers le siècle », M. Hirtz **n°2**, p. 128
DORÉ, Gustave :
« Les bandes dessinées de Gustave Doré », Th. Groensteen **n°3**, p 60-67
« Les travaux d'Hercule », M. Thiébaut **n°3**, p. 68-74
« De la guerre de Crimée à la nouvelle guerre froide », D. Kunzle **n°3**, p. 75-83
« Les ruses de Gustave Doré », H. Morgan **n°3**, p. 84-91
DOUCET, Julie :
« Huit questions sur l'autobiographie » **n°1**, p. 70-83
Ciboire de Criss ! (c. r.), E. Blanchet **n°2**, p. 132
DRECHSLER, Debbie : *Daddy's Girl* (c. r.), G. Ciment **n°5**, p. 138-139
DUBA, Pierre :
L'Absente (c. r.), J.-Ph. Martin **n°5**, p. 134-135
Quelqu'un va venir (c. r.), Th. Groensteen **n°8**, p. 136
DUMOULIN, F.-A.-L. : « Le *Robinson* de Dumoulin », Annie Renonciat **n°8**, p. 10-19
DUT :
« Crayonné sans titre » (portfolio) **n°7**, p. 74-75
« Courrier (précisions quant au crayonné) », Francis Groux **n°8**, p. 148
EFFEL, Jean : « Le tour d'Effel », Th. Groensteen **n°3**, p. 134
EISNER, Will :
« Huit questions sur l'autobiographie » **n°1**, p. 70-83
« Conversation », J.-P. Jennequin **n°7**, p. 86-93
Shop Talk, H. Morgan **n°7**, p. 94
« Insituable Spirit », J.-C. Glasser **n°7**, p. 95-101
« Eisner et le graphic novel », H. Morgan **n°7**, p. 102-107
EMY, Henri : « Introducing *M. de la Canardière*, Th. Groensteen **n°8**, p. 20-21
FEININGER, Lyonel :
« Lyonel Feininger, le continent fantôme », Th. Smolderen **n°10**, p. 8-19
« Une aventure inachevée », J.-Cl. Glasser **n°10**, p. 20-25
FISHER, Bud :
« Bud Fisher et l'invention du strip quotidien », R. C. Harvey **n°1**, p. 86-95
F'MURR : *Le Génie des Alpages*, T. XII (c. r.), J.-P. Mercier **n°4**, p. 136
FOREST, Jean-Claude :
« Une île en forme de point d'interrogation », J.-P. Mercier **n°8**, p. 22-27
Hypocrite : un chapitre sur les rêves, Th. Smolderen **n°8**, p. 28-33
FROST, A.B. : « Éléments de cinématique désopilante », Th. Smolderen **n°7**, p. 16-29
GÉBÉ : *L'An 01*, rééd. (c. r.), E. Blanchet **n°6**, p. 149

GEERTS, André : « Jojo, Ludo, Toto et les autres », E. Dejasse **n°4**, p. 126-127
GIBELIN, Christophe : *Aberzen* (c. r.), E. Blanchet **n°8**, p. 137
GIRAUD, Jean : *Mister Blueberry* (c. r.), Th. Smolderen **n°1**, p. 126
GIROUD, Frank : *Azrayen* (c. r.), P. Videlier **n°5**, p. 143
GOERG, Sacha : *Bouture* (c. r.), B. Mouchart **n°9**, p. 113
GOREY, Edward : « Le curieux Gorey », J.-P. Mercier **n°2**, p. 124
GOSCINNY, René : « Les lauriers de Goscinny », J.-P. Adam **n°3**, p. 128-129
GOOSSENS, Daniel :
« Daniel dans la fosse aux romans », V. Baudoux **n°3**, p. 8-13
« Georges et Louis sont dans un bureau », Th. Groensteen **n°3**, p. 13-19
GOTLIB :
« Le cahier de Gotlib : de l'autre côté de la planche », A. Altarriba **n°1**, p26-47
« Gai-Luron : masques et jeux de rôles », P. Tischer **n°1**, p. 26-37
GUIBERT, Emmanuel :
« Guibert gagne » (c. r.), G. Ciment **n°6**, p. 137-138
Les Olives noires, T.1 (c. r.), V. Bernière **n°7**, p. 141
« Conversation », G. Ciment **n°8**, p. 50-61
« La saveur des *Olives noires* », Th. Groensteen **n°8**, p. 62-63
« Les guerres d'Emmanuel », E. Dejasse **n°8**, p. 64-68
« Au pays des enfants heureux », J. Bastide **n°8**, p. 69-73
HARDER, Jens : *Leviathan* (c. r.), E. Dejasse **n°10**, p. 117
HERGÉ :
« Hergé débiteur de Saint-Ogan », Th. Groensteen **n°1**, p. 8-17
« *Hergé* par Pierre Assouline » (c. r.), P. Ory **n°2**, p. 127
« Crayonné de *Tintin au Tibet* » (portfolio) **n°7**, p. 76-77
« Le lieutenant Blueberry et l'hydravion jaune », A.-M. Delocque-Fourcaud **n°8**, p. 6-7
« *Hergé, fils de Tintin* par Benoît Peeters » (c. r.), Th. Groensteen **n°8**, p. 146-148
« Entre ici, Georges Remi… », A.-M. Delocque-Fourcaud **n°9**, p. 4-5
HERRIMAN, George :
« George Herriman et son œuvre », Richard Marschall **n°2**, p 76-85
« Krazy Kat au risque de l'ethnographie », H. Morgan **n°2**, p. 86-95
« Journal d'un Phou Cha », P. Sterckx **n°2**, p. 96-103
HORROCKS, Dylan : *Hicksville* (c. r.), E. Dejasse **n°6**, p. 144
IMIUS : *Le Chien de la voisine* (c. r.), D. Hérody **n°9**, p. 114
JASON :
Attends + Schhh ! (c. r.), E. Dejasse **n°7**, p. 137
Le Char de fer (c. r.), D. Hérody **n°10**, p. 115
JUILLARD, André :
« Adaptation du *Journal* de Kafka » **n°1**, p. 52-53
« Entretien avec André Juillard », J.-P. Mercier **n°2**, p. 22-31
« Un souffle romanesque », J. Samson **n°2**, p. 32-35
KAFKA :
« Adaptation par A. Juillard, J.-L. Tripp et E. Baudoin » (portfolio) **n°1**, p. 49-55
KANAN, Nabiel : *The Birthday Riots* (c. r.), P. Gravett **n°8**, p. 128-129
KATCHOR, Ben :
Julius Knipl, real estate Photographer (c. r.), Th. Groensteen **n°2**, p. 133
Le Juif de New York (c. r.), Jean-Claude Glasser **n°8**, p. 134
KELLY, Walt : « *Pogo*, intégrale » (c. r.), par J.-P. Mercier **n°3**, p. 122-123
KHÉLIF, Kamel : *Ce pays qui est le vôtre* (c. r.), J. Samson **n°10**, p. 118
KUPER, Peter : « Kuper vs Kuper », Th. Groensteen **n°7**, p. 134-135
KURTZMAN, Harvey : « Brouillon de *Little Annie Fanny* » (portfolio) **n°7**, p. 80-81
LAMBÉ, Éric : *Alberto G.* (c. r.), Th. Groensteen **n°9**, p. 110-111
LAMBERT, Nicole : « La bande dessinée comme miroir social », X. Dectot **n°4**, p. 6-13
LAPIÈRE, Denis : « Jojo, Ludo, Toto et les autres », E. Dejasse **n°4**, p. 126-127
LARCENET, Manu : « Le clown triste » (c. r.), J. Bastide **n°8**, p. 126-127
LAT : *Kampung Boy* (c. r.), J.-P. Jennequin **n°10**, p. 114
LAX : *Azrayen* (c. r.), P. Videlier **n°5**, p. 143
LEGRAND, Benjamin : *Transperceneige : L'Arpenteur* (c. r.), E. Blanchet **n°5**, p. 142
LOB, Jacques : *Transperceneige*, rééd. (c. r.), E. Blanchet **n°5**, p. 142
LOTI, Pierre : « Les aventures de M. Pygmalion Piquemouche », Gaby Scaon **n°10**, p. 26-31
McCAY, Winsor : *Little Nemo in Slumberland*, rééd. (c. r.), V. Bernière **n°6**, p. 142-143
McCLOUD, Scott : *L'Art invisible* (c. r.), Th. Smolderen **n°4**, p. 140-141
McGRUDER, Aaron : *Boondocks* (c. r.), H. Morgan **n°9**, p. 109-110
McKEAN, Dave : *Cages* (c. r.), Th. Groensteen **n°2**, p. 120
MADDEN, Matt : « En variant le style », Th. Groensteen **n°10**, p. 88-90
MASSE, Francis :
« Des récits pour des lanternes », P. Fresnault-Deruelle **n°5**, p. 100-107
« Masse qui casse se surpasse », Th. Groensteen **n°5**, p. 109-111
MATHIEU, Marc-Antoine :
« Entretien avec Marc-Antoine Mathieu », Th. Groensteen **n°4**, p. 62-70
« Les pièges de l'analogie », Laurent Gerbier **n°4**, p. 71-77
Le Dessin (c. r.), J. Samson **n°8**, p. 130-131
MATHY : « Jojo, Ludo, Toto et les autres », E. Dejasse **n°4**, p. 126-127
MATSUMOTO, Taiyo : *Frères du Japon* (c. r.), E. Dejasse **n°5**, p. 145
MATTOTTI, Lorenzo :
« Hommage à José Muñoz par Mattotti » **n°3**, p 46-47
Feux, rééd. (c. r.), F. Stack **n°3**, p. 126-127
Stigmates (c. r.), D. Hérody **n°4**, p. 133
« Conversation avec Lorenzo Mattotti », G. Ciment et J.-P. Mercier **n°9**, p. 47-56
« Aux aguets », Jorge Zentner **n°9**, p. 57
« Mattotti : corps et graphes », T. Groensteen **n°9**, p. 58-61
« La couleur comme motif narratif », V. Baudoux et R. Jadinon **n°9**, p. 62-67
« Une lecture sans filet », J. Samson **n°9**, p. 68-71
MAZZUCCHELLI, David : *Cité de verre* (c. r.), G. Ciment **n°1**, p. 134
MENU, Jean-Christophe : « Huit questions sur l'autobiographie » **n°1**, p. 70-83
MICHELUZZI, Attilio : *Afghanistan* (c. r.), E. Blanchet **n°9**, p. 118
MICOL, Hugues : *Les Contes du 7e souffle* (c. r.), Th. Groensteen **n°9**, p. 116
MILLER, Frank : *Sin City* (c. r.), Florent Couao-Zotti **n°1**, p. 132
MILLIONAIRE, Tony : *Maakies* (c. r.), H. Morgan **n°6**, p. 148
MOEBIUS :
« Images d'un passeur », P. Sterckx **n°5**, p. 90-99
« 2000, l'année Moebius » (La vie du musée) **n°5**, p. 119
MOORE, Alan :
« Entretien », P. Gravett **n°6**, p. 94-101
« De *Watchmen* à *From Hell*, quelques obsessions et procédés récurrents dans l'œuvre d'Alan Moore », Th. Groensteen **n°6**, p. 102-107
« Une dialectique à l'œuvre », J. Baetens **n°6**, p. 108-113
From Hell (c. r.), H. Morgan **n°6**, p. 146-147
MUÑOZ, José :
« Alack Sinner : rencontres et souvenirs », D. Hérody **n°3**, p. 20-29
« Récits croisés » (entretien) **n°3**, p. 30-37
« La question du réalisme dans le *Bar à Joe* », J.-P. Martin **n°3**, p. 38-45
« Hommages », L. Mattotti, M. Prado, F. Bézian, J. Zentner **n°3**, p. 46-49
N'GUESSAN, Marc : *Aberzen* (c. r.), E. Blanchet **n°8**, p. 137
NEAUD, Fabrice :
« Huit questions sur l'autobiographie » **n°1**, p. 70-83
Journal, T. III, J.-Ph. Martin **n°6**, p. 140-141
« Métaphore et métonymie dans le *Journal* de Fabrice Neaud », Sylvianne Rémi-Giraud **n°9**, p. 85-89
« Temps partagés, temps retrouvés : lecture sous influence », Hugues de Chanay **n°9**, p. 90-94
« Du Journal à l'ajour », Marie Poix-Tétu **n°9**, p. 95-99
OESTERHELD, Hector : « Portfolio *Sherlock Time* » (avec A. Breccia) **n°3**, p. 50-57
OMOND, Eric : « Jojo, Ludo, Toto et les autres », E. Dejasse **n°4**, p. 126-127
ONG, Lian : *Horizon* (c. r.), J.-P. Jennequin **n°2**, p. 131
OUBAPO : *Outpus* 1 (c. r.), J. Baetens **n°3**, p. 124-125
PEETERS, Benoît :
« La lumière sur les *Cités obscures* », G. Ciment **n°2**, p. 122
Tôkyô est mon jardin + Demi-tour (c. r.), J.-P. Jennequin **n°3**, p. 120-121
« Contre le scénario normalisé », B. Peeters **n°4**, p. 88-90
« Sur les sentiers d'Urbicande » (à propos du site www.urbicande.be), V. Baudoux **n°5**, p. 148-149
Hergé, fils de Tintin (répliques), Th. Groensteen **n°8**, p. 146-148
PEKAR, Harvey :
« Je ne suis pas un héros » (sur *American Splendor*, le film), E. Dejasse **n°10**, p. 112
PIERPONT, Philippe de :
Tufo (c. r.), J.-P. Jennequin **n°2**, p. 125
Alberto G. (c. r.), Th. Groensteen **n°9**, p. 110-111
PINCHON, J. P. : « Crayonné de *Bécassine au studio* » (portfolio) **n°7**, p. 72-73
PINELLI, Joe : « Huit questions sur l'autobiographie » **n°1**, p. 70-83
PRADO, Miguelanxo :
« Hommage à José Muñoz par Prado » **n°3**, p. 48
Venin de femmes (c. r.), B. Joubert **n°2**, p. 134
PRATT, Hugo : « Magie de l'errance », Michel Pierre **n°1**, p. 112-113
RABATÉ, Pascal :
Un ver dans le fruit (c. r.), B. Joubert **n°3**, p. 132
Ibicus (c. r.), D. Hérody **n°6**, p. 145
REES, David : *Putain, c'est la guerre* (c. r.), H. Morgan **n°9**, p. 109-110
REISER :
« Reiser et les autres, les autres Reiser » (c. r. de la bio. de Parisis), J.-P. Mercier **n°1**, p. 124

RICCI, Stefano : *Tufo* (c. r.), J.-P. Jennequin **n°2**, p. 125
ROCHETTE : *Transperceneige : L'Échappée + L'Arpenteur* (c. r.), E. Blanchet **n°5**, p. 142
SACCO, Joe : « Entretien », J.-P. Mercier **n°7**, p. 56-60
SAINT-OGAN, Alain : « Hergé débiteur de Saint-Ogan », Th. Groensteen **n°1**, p. 8-17
SAMIVEL : « Hommage à Töpffer » **n°1**, p. 104
SAMPAYO, Carlos : *voir* Muñoz, José
SCHALKEN, Tobias : *Eiland* (c. r.), Th. Groensteen **n°7**, p. 140
SCHUITEN, François :
« La lumière sur les *Cités obscures* », G. Ciment **n°2**, p. 122
« Sur les sentiers d'Urbicande », V. Baudoux **n°5**, p. 148-149
SCHULZ, Charles : « Ils sont grands, les petits », V. Baudoux **n°6**, p. 130-131
SETH : *Le Commis voyageur* (c. r.), C. Ternaux **n°10**, p. 121
SFAR, Joann :
« A Sfar is born », J.-P. Martin **n°4**, p. 130-131
Donjon (c. r.), L. Gerbier **n°5**, p. 136-137
« Le vaste monde de Joann Sfar » (entretien), J.-P. Mercier **n°6**, p. 114-119
« Pascin, destin, dessin », V. Baudoux **n°6**, p. 120-122
« L'Arbre et le Livre, Kabbale et Torah dans l'œuvre de Joann Sfar », N. Dessaux **n°6**, p. 123-127
Les Olives noires (c. r.), V. Bernière **n°7**, p. 141
SIMMONDS, Posy : *Gemma Bovery* (c. r.), J.-C. Glasser **n°5**, p. 140
SINÉ : *Ma vie, mon œuvre, mon cul !* (c. r.), J. Bisceglia **n°7**, p. 144
SMITH, Jeff : *Bone* (c. r.), J.-P. Mercier **n°3**, p. 122-123
SMOLDEREN, Thierry :
McCay, T. III : *Le Gardien de l'aube* (c. r.), P. Fresnault-Deruelle **n°10**, p. 119
SMUDJA, Gradimir : *Vincent et Van Gogh* (c. r.), Th. Groensteen **n°9**, p. 110-111
SPIEGELMAN, Art :
« Huit questions sur l'autobiographie » **n°1**, p. 70-83
Spiegelman à Paris (c. r.), G. Ciment **n°1**, p. 120
« Spiegelman is not so well but alive… », Th. Groensteen **n°10**, p. 42-43
« De toutes les couleurs : Spiegelman au *New Yorker* », H. Morgan **n°10**, p. 44-47
STA, Henri de : « Découvrir Henri de Sta », Th. Groensteen **n°4**, p. 48-57
STASSEN, Jean-Philippe :
« Entretien », G. Ciment et Th. Groensteen **n°7**, p. 108-115
« Là-bas si j'y suis », E. Dejasse **n°7**, p. 118-123
STEIG, William : « Une plume en liberté », H. Morgan **n°10**, p. 122-123
STEINBERG, Saul : « Saul Steinberg, le dessin revisité », V. Baudoux **n°10**, p. 32-39
TALBOT, Bryan : *L'Histoire d'un vilain rat* (c. r.), G. Ciment **n°5**, p. 138-139
TANIGUCHI, Jiro :
L'homme qui marche (c. r.), Th. Groensteen **n°1**, p. 133
« Entretien avec Boilet et Taniguchi », J. Bastide **n°10**, p. 54-61
TANITOC : *Qui vivra verra + Amstergow en 8 jours* (c. r.), J.-P. Mercier **n°9**, p. 112
TARDI, Jacques :
« Brouillon de l'album *Le Savant fou* » (portfolio) **n°7**, p. 78-79
« Il n'est jamais trop. Tardi ! », J.-Ph. Martin **n°2**, p. 116
Le Cri du peuple (c. r.), B. Canard **n°7**, p. 145
TEZUKA, Osamu : « Mangas : le modèle Tezuka », H. Morgan **n°2**, p. 130
THOMPSON, Craig : *Blankets* (c. r.), Th. Groensteen **n°10**, p. 113
TIRABOSCO, Tom : *L'Œil de la forêt* (c. r.), J.-P. Jennequin **n°9**, p. 119
TÖPFFER, Rodolphe :
« Les dessins du dessin selon le Docteur Festus », Pierre Sterckx **n°1**, p. 96-103
« L'hommage de Samivel » **n°1**, p. 104
« Pour célébrer Rodolphe Töpffer » **n°1**, p. 105-109
« À propos du centenaire de la bande dessinée », Th. Groensteen **n°1**, p. 109
« Töpffer en Amérique », R. Beerbohm et D. Wheeler **n°6**, p. 10-21
TOPPI, Sergio :
Le Sceptre de Muiredeagh + Le Joyau mongol (c. r.), T. Groensteen **n°4**, p. 137
TRAN, Lionel : *Le Journal d'un loser* (c. r.), J.-Ph. Martin **n°5**, p. 134-135
TRIPP, Jean-Louis : « Adaptation du *Journal* de Kafka » **n°1**, p. 54-55
TRONDHEIM, Lewis :
« Huit questions sur l'autobiographie » **n°1**, p. 70-83
Le Pays des trois sourires + Les Aventures de l'Univers (c. r.), Th. Groensteen **n°3**, p. 131
Donjon (c. r.), L. Gerbier **n°5**, p. 136-137
TSUGE, Yoshiharu : « Un homme et son œuvre », Mitsuhiro Asakawa **n°10**, p. 62-68
URASAWA, Naoki : *Monster + 20 th Century Boys* (c. r.), J. Bastide **n°9**, p. 117
VAN DEN BERGHE, Frits :
« Les bandes dessinées de Frits Van den Berghe », E. Dejasse **n°9**, p. 38-43
VAN HAMME, Jean : « Autopsie d'un succès », Bruno Canard **n°5**, p. 54-59
VANOLI, Vincent : *La Comète* (c. r.), L. Gerbier **n°4**, p. 132
VARGAS, Fred : *Les Quatre Fleuves* (c. r.), F. Tillon **n°6**, p. 139
VAUTRIN, Jean : *Le Cri du peuple* (c. r.), B. Canard **n°7**, p. 145
VEHLMANN, Fabien : « Vehlmann : le profil du scénariste », J. Bastide **n°10**, p. 110-111
VINCENT, Gabrielle : « Inventer l'enfance », V. Baudoux **n°7**, p. 136
VINK : *Le Passager*, T. I : *La traversée des nuages* (c. r.), E. Blanchet **n°10**, p. 116
WARE, Chris : « Le prodigieux projet de Chris Ware », J.-C. Menu **n°2**, p. 44-57
WATTERSON, Bill : « Calvin et Hobbes en liberté », Th. Smolderen **n°2**, p. 36-44
WILSDORF, Isabelle :
Jojo et Paco (c. r.), J.-P. Jennequin **n°1**, p. 137
« Jojo, Ludo, Toto et les autres », E. Dejasse **n°4**, p. 126-127
YOANN : « Jojo, Ludo, Toto et les autres », E. Dejasse **n°4**, p. 126-127
YSLAIRE : *Mémoires du XXe Ciel*, T. I (c. r.), Th. Groensteen **n°4**, p. 128-129
ZENTNER, Jorge :
« Hommage à José Muñoz » **n°3**, p. 49
« Aux aguets » **n°9**, p. 57

DOSSIERS

N°1 : ***LES PETITES CASES DU MOI, L'AUTOBIOGRAPHIE EN BANDE DESSINÉE,*** Thierry Groensteen (p. 58-69)
Réponses à huit questions sur l'autobiographie : Baudoin, Cabanes, Doucet, Eisner, Menu, Neaud, Pinelli, Spiegelman, Trondheim (p. 70-83)

N°4 : ***49.956 OU LA DÉMORALISATION DE LA JEUNESSE (Les 50 ans de la loi du 16 juillet 1949)***
C'était le temps où la bande dessinée corrompait l'âme enfantine, Thierry Groensteen (p. 14-19)
La Commission de surveillance entre intimidation et répression, Thierry Crépin (p. 21-27)
Un demi-siècle d'interdictions de bandes dessinées, Bernard Joubert (p. 28-33)
Dupuis à l'ombre de la censure, Thierry Martens (p. 34-37)
Superhéros contre supercenseurs, Jean-Paul Jennequin et Bernard Joubert (p. 38-41)
La Commission de surveillance aujourd'hui, entretien avec la Présidente (p. 41-43)
« Lapin » n'est toujours pas une revue, Jean-Christophe Menu (p. 44-45)

N°5 : ***UN BILAN DES ANNÉES QUATRE-VINGT-DIX***
Les années quatre-vingt-dix, tentative de récapitulation, Thierry Groensteen (p. 10-17)
Ces mangas que l'on n'attendait pas, Jean-Paul Jennequin (p. 18-21)
L'irrésistible ascension de l'édition indépendante, Jean-Philippe Martin (p. 22-31)
Trois éditeurs sur la sellette : entretien avec J. Binsztok, G. Delcourt, J.-L. Gauthey, Thierry Groensteen et Jean-Pierre Mercier (p. 32-37)
Maison Delcourt, établissement fondé en 1986, Laurent Gerbier (p. 38-41)
En avant la jeunesse !, Jean-Pierre Mercier (p. 42-47)
Dix ans de ventes à Drouot, Laurent Mélikian (p. 48-53)
Jean Van Hamme : autopsie d'un succès, Bruno Canard (p. 54-59)

Dix ans de comics :
Et si l'Apocalypse n'avait pas lieu ?, Abraham Kawa (p. 60-69)
Alternative Nation, Erwin Dejasse (p. 70-73)
Le daily strip américain dans les années quatre-vingt-dix, Harry Morgan (p. 74-85)

Dix ans de procès, Bernard Joubert (p. 86-87)

N°6 : ***LA BANDE DESSINÉE DES FILLES***
La bande dessinée américaine et ses lectrices, Jean-Claude Glasser (p. 33-39)
Cinquante ans d'illustrés anglais pour les filles, Mike Kidson (p. 40-43)
Un « film en planches dessinées », le roman dessiné, Sylvette Giet (p. 44-51)
Figures historiques dans la bande dessinée à l'usage des jeunes filles, Nicolas Dessaux (p. 52-55)
Dessins pour les filles, Jean-Pierre Mercier (p. 56-60)
Le rédactionnel dans la presse pour jeunes filles, Catherine Ternaux (p. 61-65)
La bande dessinée japonaise pour filles et pour femmes, Béatrice Maréchal (p. 66-73)

N°7 : ***LA BANDE DESSINÉE DE REPORTAGE***
La BD sur le terrain, Vincent Bernière (p. 46-55)
Entretien avec Joe Sacco, Jean-Pierre Mercier (p. 56-60)
L'Association et le reportage, Jean-Christophe Menu (p. 61-64)
Les reportages de Cabu, Bernard Joubert (p. 65-69)

N°8 : *EN ATELIER (ATELIER NAWAK/DES VOSGES)*
Dominique Hérody (p. 76-87)

LE RENOUVEAU DE LA BD DE GENRE
Piste de signes, Paul Bleton (p. 88-94)
Entre mythologie et histoire, les nouveaux avatars du peplum, Gilles Ciment (p. 95-99)
Pirates !, Evariste Blanchet (p. 100-105)

N°9 : *LOUIS CANCE/CLAUDE GUILLOT*
Regards croisés sur un demi-siècle de bédéphilie, Évariste Blanchet (p. 8-15)

N°10 : *LE MANGA D'AUTEUR*
Garo, magazine rebelle, Béatrice Maréchal (p. 48-53)
Conversation avec Boilet et Taniguchi, Julien Bastide (p. 54-61)
Yoshiharu Tsuge : un homme et son œuvre, Mitsuhiro Asakawa (p. 62-68)
Manga : le deuxième souffle, Julien Bastide (p. 69-71)

ESTHÉTIQUE

N°1 : *Le lecteur interpellé quelque part*, Ignacio Arranz Ibanez (p. 18-27)

N°2 : *Pour une approche sensuelle de la bande dessinée*, Pascal Lefèvre (p. 8-13)
Plaisir de la bande dessinée, Thierry Groensteen (p. 14-21)

N°4 : *GENRES ET SÉRIES*
L'empire des séries, Thierry Groensteen (p. 78-87)
Contre le scénario normalisé, Benoît Peeters (p. 88-90)
La bande dessinée fantastique, genre impossible ?, Harry Morgan (p. 91-99)
Les images dénouées. L'érotisme en bande dessinée, Laurent Gerbier (p. 100-103)
L'Histoire à bride abattue : autour de Patrick Cothias, débat (p. 104-111)

N°6 : *Du minimalisme dans la bande dessinée*, Thierry Groensteen (p. 84-93)

N°8 : *LA BD ET LE NET*
Le deuxième monde du neuvième art, Jean-Philippe Martin (p. 36-39)
Coconino World : explorer l'espace des formats BD/I, Thierry Smolderen (p. 40-45)
Un chat, un roi, des écrans, Vincent Baudoux (p. 46-49)

N°9 : *L'enfance de l'art*, Thierry Groensteen (p. 72-83)

N°10 : *L'OUBAPO*
Ce que l'Oubapo nous révèle de la bande dessinée, Thierry Groensteen (p. 72-75)
Confidences oubapiennes, Jean-Pierre Mercier (p. 76-80)
Une histoire oubapienne de l'Oubapo (p. 81-87)
En variant le style, Thierry Groensteen (p. 88-90)
Deux précurseurs de la restriction iconique (p. 91-93)
Bibliothèque oubapienne (p. 94-99)

PATRIMOINE

N° 2 : *Histoire de la BD muette* (première partie), Thierry Groensteen (p. 60-75)

N° 3 : *Histoire de la BD muette* (deuxième partie), Thierry Groensteen (p. 92-105)

N° 6 : *Braun & Schneider éditeurs : le berceau de la BD allemande*,
Eckart Sackmann (p. 22-31)

N° 7 : *« Comic Cuts » et « Illustrated Chips » : le modèle industriel et esthétique d'Harmsworth*,
Mike Kidson (p. 30-35)
Les magazines d'Arthème Fayard et la promotion de l'histoire en images « à la française »,
Annie Renonciat (p. 36-43)

N° 8 « L'imprimerie Quantin » (La vie du musée, p. 112-113)

PORTFOLIOS

N° 1 : *Trois dessinateurs interprètent Kafka*
Baudoin, Edmond ; Juillard, André ; Tripp, Jean-Louis (p. 49-55)

N° 3 *Sherlock Time* (épisode complet, inédit en France)
Breccia & Osterheld (p. 50-57)

N° 7 : *Brouillons et crayonnés*
Pinchon ; Dut ; Hergé ; Tardi ; Kurtzman ; Baudoin (p. 70-83)

AUTRES RUBRIQUES

EXPOSITIONS

« Spiegelman à Paris », G. Ciment **n°1**, p. 120
« Carl Barks, une vedette allemande », C. Laqua **n°1**, p. 121
« Astérix, un mythe contemporain », G. Ciment **n°2**, p. 112
« Astérix à Angoulême » **n°3**, p. 111
« Les années Caran d'Ache » **n°3**, p. 110
« Les Musées imaginaires de la bande dessinée » **n°8**, p. 108-111
« Un musée de l'imagerie populaire à Épinal » **n°10**, p. 106-107

VIE DE L'ÉDITION

« Amok, un éditeur fou furieux », J.-P. Jennequin **n°1**, p. 122
« *(À suivre)* : terminus », Th. Groensteen **n°3**, p. 116
« *Comix 2000* : un livre intelligent », V. Bernière **n°5**, p. 128-131
« Atrabile, le Romand Indépendant », V. Bernière **n°8**, p. 120-121
« Presse BD, la renaissance ? », B. Mouchart **n°8**, p. 122-123
« Lug un jour, Semic toujours », J.-P. Martin **n°8**, p. 124-125

LITTÉRATURE SECONDAIRE (discutée dans la rubrique « Répliques » à partir du n°8)

Reiser, de Jean-Marc Parisis, par J.-P. Mercier **n°1**, p. 124
The Comic Strip Century, de Bill Blackbeard et Dale Crain, par Th. Groensteen **n°2**, p. 114
Hergé, de Pierre Assouline, par Pascal Ory **n°2**, p. 127
Comics, comix & Graphic novels, de Roger Sabin, par J.-C. Glasser **n°3**, p. 137
Le Petit Critique illustré, de Harry Morgan et Manuel Hirtz, par J.-P. Martin **n°3**, p. 136
Goscinny, biographie, de M.-A. Guillaume et J.-L. Boquet + *René Goscinny, profession : humoriste*, de G. Vidal, A. Goscinny et P. Gaumer, par Jean-Pierre Adam **n°3**, p. 128-129
Jean Effel, l'homme à la marguerite, de François Robichon, par Th. Groensteen **n°3**, p. 134
L'Art invisible, de Scott McCloud, par Th. Smolderen **n°4**, p. 140-141
Système de la bande dessinée, de Thierry Groensteen, entretien avec L. Gerbier **n°5**, p. 132-133
Le Portugal en bulles, de J. P. Paiva Bolero et C. Bandeiras Pinheiro, par H. Morgan **n°7**, p. 148
Haro sur le gangster !, de Thierry Crépin, par H. Morgan **n°8**, p. 140-145 ; cf. aussi **n°9**, p. 7
The Aesthetics of comics, de David Carrier, par Th. Groensteen **n°8**, p. 145-146
A l'ombre de la ligne claire, de Benoît Mouchart, par Th. Groensteen **n°8**, p. 146-148
Hergé, fils de Tintin, de Benoît Peeters, par Th. Groensteen **n°8**, p. 146-148
Attitude : The New Subversive Political Cartoonists, de Tel Rall (éd.), par Harry Morgan **n°9**, p. 108-109
Rebel Visions. The Underground Comix Revolution, 1963-1975, de Patrick Rosenkranz, par J.-P. Mercier **n°9**, p. 121-122
Learn to Draw Comics, de George Leonard Carlson, rééd., par H. Morgan **n°9**, p. 123
The Naked Cartoonist, de Robert Mankoff, par H. Morgan **n°9**, p. 123
Principes des littératures dessinées, de Harry Morgan, par Benoît Peeters **n°10**, p. 122-123

DIVERS

« L'humour graphique fin de siècle » (colloque) **n°3**, p. 113
« Première Convention internationale des musées de la bande dessinée et de la caricature » **n°4**, p. 114-119
« *Une mémoire encore à construire* (introduction au colloque "La bande dessinée en Europe") », Jean-Pierre Angremy **n°7**, p. 4-5
« La Maison des auteurs » (Angoulême) **n°8**, p. 116-117

éditions de l'AN 2
tRaitS féminins

Découvrez *la bouchère,* l'héroïne qui défie la redoutable Inquisition !

Une fable en deux parties, pleine d'anachronisme et de rêve, de moments de farce et de joutes théologiques.

Haro sur la Bouchère !
48 p. noir et blanc
isbn : 2-84856-010-X

La Bouchère au bûcher
48 p. noir et blanc
isbn : 2-84856-020-7

« Le trait de Jeanne Puchol fait merveille... » (*Le Nouvel Observateur*)
« Un humour décalé et grinçant » (*Voxmag*)
« Digne d'un Cervantès en délire » (*Vécu*)
« On pense aux Monty Python... » (*L'Avis des bulles*)

ABONNEMENT à la revue

Je m'abonne à la revue 9e *Art* pour deux ans /4 numéros à compter du n°.....

❑ au tarif de 60 € (port compris) pour la France et les pays de l'Union européenne
❑ au tarif de 68 € (port compris) pour tout autre pays

Nom..... Prénom .....
(Établissement .....)
(Fonction.....)
Adresse .....
Code postal..... Ville.....

Date et signature :

Règlement par chèque bancaire joint à la commande
ou par mandat administratif (RIB : CIO Angoulême 30047-00519-0305892563X 30)

Page à découper ou photocopier et à retourner aux Éditions de l'An 2,
3 rue de la Charente, 16000 Angoulême.

CENTRE NATIONAL DE LA BANDE DESSINÉE ET DE L'IMAGE

BON DE COMMANDE des parutions du CNBDI, à renvoyer à :

CNBDI/Librairie, 121 rue de Bordeaux , 16 000 Angoulême, France.
Contact : Lucette Robert Tél. 05 45 38 65 60/Fax. 05 45 38 65 66

Nom ..... Prénom .....

(Établissement)..... Fonction.....

Adresse.....

Code postal ..... Ville ..... Tél.....

	Prix unitaire en € TTC	Quantité	Total
Bibliothèque du 9e art			
— *Cinq-Mars* de René Giffey (d'après Vigny)	14,50	.....	.....
— *Histoires sans paroles du Chat Noir*	14,50	.....	.....
— *Yves-le-loup* de René Bastard et Jean Ollivier	14,50	.....	.....
— *Le Mariage de M. Lakonik* de Jean Bruller (alias Vercors)	14,50	.....	.....
— *Le Rayon mystérieux* d'Alain Saint-Ogan	14,50	.....	.....
— *Maestro* de Caran d'Ache	14,50	.....	.....
— *L'Heptameron* de Maria Colino	14,50	.....	.....
Les guides de la BD			
— *La Bédéthèque idéale, édition 2002-2003*	14,50	.....	.....
— *Le Guide de l'auteur de bande dessinée*	8,50	.....	.....
— *Le Guide international des musées de la bande dessinée*	13,50	.....	.....
Catalogues d'expositions			
— Catalogue de l'exposition *"Les années Caran d'Ache"*	11,50	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Trait de génie : Giraud-Moebius"*	11,50	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Qui a peur de Robert Crumb ?" [français-anglais]*	13,50	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Les Pieds de nez de Florence Cestac"*	11,50	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Popeye" [français-anglais]*	13,50	.....	.....
— Catalogue de l'exposition *"Martin Veyron, faiseur d'histoires"*	11,50	.....	.....
Ouvrage de référence			
— T. Groensteen, *Astérix, Barbarella & Cie, trésors du musée de la BD.* (co-édition Somogy)	29,73	.....	.....
Essais			
— *On tue à chaque page* ! La loi du 16/7/49 (co-édition Éditions du Temps)	14,50	.....	.....
— José-Manuel Xavier, *La poétique du mouvement*	15,00	.....	.....
Cassettes vidéos (secam)			
— Cassette vidéo *Alex Barbier* (23 mn) ❒	11,50/22*	.....	.....
— Cassette vidéo *Muñoz et Sampayo* (31 mn) ❒	11,50/22*	.....	.....

* Pour les vidéos : 11,50 euros = prix public réservé aux particuliers dans le cadre du cercle de famille ; 22 euros = avec droit de prêt et de consultation pour les bibliothèques, institutions, écoles, associations...

9e Art - Les cahiers du musée de la bande dessinée			
— *9e Art* n°3 (Goossens, Muñoz & Sampayo, G. Doré, la BD muette (2)...)	17,50	.....	.....
— *9e Art* n°5 (Un bilan complet des années 90, Moebius, Masse...)	17,50	.....	.....
— *9e Art* n°6 (La BD des filles, le minimalisme, Sfar, Moore...)	17,50	.....	.....
— *9e Art* n°7 (Will Eisner, A.B. Frost, le reportage dessiné, Caran d'Ache)	17,50	.....	.....

Les titres ne figurant pas sur ce bon de commande sont épuisés

Frais de port : 4 € par article ; à partir de 3 articles, frais de port forfaitaire de 8 € ; à partir de 5 articles, frais de port forfaitaire de 15 € .

Modes de règlement : par chèque bancaire joint à la commande ou par mandat administratif RIB : BFCC Poitiers 42559-00042-2102198050307

Date et signature :

TOTAL ..... € TTC

9e Art – *Les Cahiers du Musée de la bande dessinée* – n°10

La revue *9e Art* est une publication du Centre national de la bande dessinée et de l'image et des éditions de l'An 2. Parution semestrielle (avril et octobre).

Rédaction - administration - publicité : Éditions de l'An 2, 3 rue de la Charente, 16000 Angoulême. Tél. 05 45 69 63 16. Fax 05 45 69 63 06.
E-mail : editionsdelan2@wanadoo.fr – www.editionsdelan2.com

Nouvelle adresse à compter du 15 mai 2004 :
1 à 3 rue de Saintes, 16000 Angoulême.

Directeur de la publication : André-Marc Delocque-Fourcaud.
Rédacteur en chef : Thierry Groensteen. Maquette : Candice Pétrillo.
Comité de rédaction : Vincent Baudoux, Gilles Ciment, Thierry Groensteen, Jean-Philippe Martin, Jean-Pierre Mercier, Harry Morgan, Annie Renonciat, Jacques Samson, Gaby Scaon et Thierry Smolderen.

Ont collaboré à ce numéro : Mitsuhiro Asakawa, Julien Bastide, Évariste Blanchet, Erwin Dejasse, Pierre Fresnault-Deruelle, Jean-Claude Glasser, Dominique Hérody, Jean-Paul Jennequin, Béatrice Maréchal et Catherine Ternaux.

En couverture : dessin de Yoshiharu Tsuge.

© CNBDI / Éditions de l'An 2 pour l'ensemble des textes. Nous remercions les éditeurs détenant les droits sur les illustrations reproduites dans ce numéro.
Diffusion France : le Comptoir des indépendants – Belgique : SDL Caravelle.
ISSN : 1268-757 X. Dépôt légal : avril 2004.
Publié avec le concours du Centre national du Livre.

Au sommaire du prochain numéro :

Le dossier David B
L'histoire de la revue *Linus*
Les nouvelles stratégies des éditeurs de bande dessinée
Ever Meulen

Carte de la série « La République des lettres » © Plaizier-Ever Meulen.

Flashage : Anphocolor (Angoulême)
Impression : CMP (Magnac-sur-Touvre)
Dépôt légal : avril 2004

Découvrez une bande dessinée différente !

format 20,5 x 29 cm
144 pl. en bichromie
ISBN 2-84856-015-0
25 €

Un album nominé à Angoulême et encensé par la presse

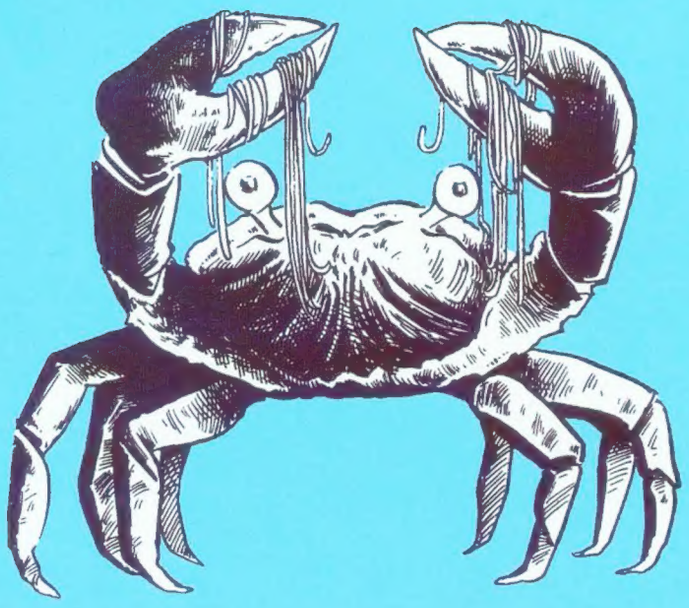
« Jens Harder donne à écouter, à sentir, à rêver autant qu'à voir. » **Livres Hebdo**
« Des combats dantesques d'une pure beauté graphique. Frissons garantis. » **Télérama**
« Le jeune dessinateur berlinois combine force graphique impressionnante et construction narrative originale et maîtrisée. » **Métro**
« Un vaste poème qui transporte et fascine son lecteur durant un voyage au long cours exceptionnel et magnifiquement enrichissant. » **bdsélection.com**
« Un album étonnant, d'une rare originalité et à la puissance d'évocation peu commune » **parutions.com**

éditions de l'AN 2

DIFFUSION-DISTRIBUTION : Le Comptoir des indépendants (France), SDLC Caravelle (Belgique)

CENTRE NATIONAL
DE LA BANDE DESSINÉE
ET DE L'IMAGE

éditions de l'AN 2



ISSN : 1268-757 X

17,50 €